

الإصدار: 57

الـوسطيـة في منهج الأدب الإسلامي



د. وليد إبراهيم القصاب





الوسطية
في منهج الأدب الإسلامي

أ. د/ وليد إبراهيم القصاب

الإصدار: 57 (سبتمبر 2012م / شوال 1433هـ)

الإخراج الفني : محمود محمد أبو الفضل

د.وليد إبراهيم القصاب

من مواليد دمشق، حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة، يعمل حاليا أستاذاً للدراسات العليا في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، وهو عضو باتّحاد الكتّاب العرب و رابطة الأدب الإسلامي العالميّة.

من مؤلفاته :«قضيّة عمود الشعر في النقد العربي» ، و«النظرة النبويّة في نقد الشعر»، و«المذاهب الأدبية الغربية: رؤية فكريّة وفنيّة»، و«ديوان عبد الله بن رواحة (جمع وتحقيق ودراسة)» وغيرها... ، إضافة إلى عشرات الدواوين والمجموعات القصصية.



نهـر متعـدد ... متجـدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل.



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

قطاع الشؤون الثقافية

إدارة الثقافة الإسلامية

ص.ب: 13 الصفاة - رمز بريدي: 13001 دولة الكويت

الهاتف: 22487310 (965+) - فاكس: 22445465 (965+)

نقال: 99255322 (965+)

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

موقع «روافد»: www.islam.gov.kw/rawafed

الطبعة الأولى - دولة الكويت

سبتمبر 2012 م / شوال 1433هـ

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

الموقع الإلكتروني: **www.islam.gov.kw**

رقم الإيداع مركز المعلومات : **22 / 2012**

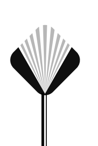
تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية

رقم الإيداع: **2012 / 087**

ردمك: **978-99966-50-40-6**

فهرس المحتويات

بِسمِ اللهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ



تصدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

امتدت الوسطية في مختلف مجال القيم الإسلامية ، وأضحت سمة بارزة في الكسب الحضاري للأمة المسلمة... في السلوك الفردي والاجتماعي والعلاقات الدولية ، وقد أثمر الفكر الإسلامي مصنفات كثيرة في رصد ذلك الامتداد .

غير أن الحديث عن الوسطية في منهج الأدب الإسلامي محتاج إلى مزيد بيان وتأصيل، ومن هذا المنطلق ، فإن كتاب الدكتور وليد قصاب يحظى بأهمية نوعية ، فهو جهد تأصيلي ونقدي لإبراز ملامح الوسطية في الرؤية الأدبية والنقدية للأدب الإسلامي، ملامح تتخذ لها موقعا متوازنا بين العديد من الثنائيات التي أرهقت كاهل الأدب والنقد ، قديما وحديثا، من مثل : الشكل والمضمون، والالتزام والحرية الفنية والمذهبية، والذاتية والموضوعية، والمثالية والواقعية، والعقل والعاطفة، والقديم والحديث ...

ويسر إدارة الثقافة الإسلامية بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الكويت أن تقدم هذا الكتاب إلى جمهور القراء والنقاد والمهتمين، ليكون لبنة في بناء نظرية أدبية ونقدية متساوقة مع القيم الحضارية للأمة الإسلامية.

والله نسأل أن ينفع به، ويجعله في ميزان كاتبه . إنه نعم المولى ونعم المجيب.



مقدمة وتمهيد

لا يخفى تأثير الأدب، ولا دوره في بلورة شخصية الأمة، وصياغة وجدانها، والتعبير عن تصوراتها الفكرية والفنية، وهو أداة فاعلة في بناء المعرفة.

ولا يخفى -بسبب من ذلك- سعي كلّ عقيدة، أو فلسفة، أو طبقة اجتماعية أو سياسية أو غيرها، إلى صياغة نظريتها الأدبية المعبّرة عنها، المنطلقة من رؤاها.

يتحدّث فرنون هول عن توجيه كلّ طبقة للأدب بحسب انتمائها الفكري، فيذكر مثلا «أن اليساريّ يقول صراحة: يجب على الفنّ – الذي هو وسيلة من وسائل الصراع الطبقيّ – أن يتطوّر مع تطوّر البروليتاريا على أنه أحد أسلحتها. ويقول الفاشيّ صراحة: يجب أن يساهم الفنّ في أهداف الدولة الرأسمالية...»[1].

ولقد كان أدبنا العربيّ في عصوره القديمة أكثر قدرة على حمل رسالة هذه الأمة، والتعبير عن قيمها ومثلها؛ لأنه لم يكن واقعا تحت تأثير ثقافة أخرى تبهره، وتخلب لبّه، كما هو حاصل الآن.. كان متماسكا أصيلا، تماسكه وأصالته من تماسك الأمة وأصالتها، ومن ثقته بعظمة الرسالة التي ينتمي إليها..

والحقيقة أن أي أدب –مهما كثرت الملامح المشتركة بينه وبين آداب الآخرين– هو ذو خصوصية معينة، وله فرادة وتميّز غير موجودين في العلم؛ لأن الأدب صورة الأمة التي أنتجته، ووجه من وجوه أسلوبها في الحياة، ونظرتها إلى الكون والإنسان. إنه رمز شخصيتها، وعنوان ثقافتها، والدالّ على هويتها، فهو ليس محايدًا كالعلم، ولا مبرأ من الانتماء مثله.

إن مذاهب الأدب –عند جميع الأمم، وعند أصحاب الاتجاهات الفكرية المختلفة– قد تكوّنت من نسيج الثقافة التي أنتجتها، ومن منطلقاتها الفلسفية والعقدية.

١- موجز تاريخ النقد الأدبي: ص ١٥٧.

وفي ضوء ما أصاب الأدب العربيّ الحديث من تغرّب وهجانة تحدّث عنها كثير من الدّارسين -بسبب تقليد المذاهب الغربية- كان لا بدّ من مراجعة وتصحيح لمسيرة هذا الأدب، كان لا بدّ من دعوة تعود به إلى جادة الأصالة، وتحفظ عليه ماء وجهه الذي أريق على أعتاب فكر الآخرين وأدبهم.. وتمثّل ذلك في الدعوة إلى الأدب الإسلاميّ.

ومن عجب أن ترى طائفة ينكرون دعوة الأدب الإسلاميّ، بحجة أنها دعوة تصنيفية، أو أنها بدعة لم يعرفها الأسلاف، أو أنها تربط الأدب بالدين على حين ينبغي أن يرتبط الأدب باللغة. وهي حجج متهافتة يشهد الواقع بتهافتها؛ فجميع المذاهب -في قديم وحديث- قائمة على تصنيفات من نوع ما. والأسلاف لم يستعملوا مصطلح «الأدب الإسلاميّ»، كما لم يستعملوا مئات المصطلحات التي نعرفها اليوم، ولكنهم عرفوا دلالته؛ فلم يكن الكلام كلّه سواء عندهم، بل كان فيه -بحسب تصنيف القرآن الكريم والحديث الشريف- الحقّ والباطل، والطيّب والخبيث، والأدباء فريقان: ملتزمون وغير ملتزمين. والأدب منذ وجد وإلى يوم الناس هذا لا ينفكّ عن الارتباط بفلسفات، وإيديولوجيات، بل برسالات إلهية. ولا يخفى على أحد منا - بل نحن ندرّسه طلابنا، ونذكره في مناهجنا- أن هنالك أدبا شيوعيا، وأدبا ماركسيا، وأدبا وجوديا، وأدبا يهوديا، وأدبا مسيحيا، وما شابه ذلك.

كان كلّ من شاتوبريان وفيكتور هيجو مثلا «يريان أن من لوازم المجتمع أن يكون له أدب منسجم مع عقائده ومنهجه في التفكير، وإذن فالحضارة المسيحية يلائمها شعر ذو طابع مسيحيّ. وكانا يريان أن الشعر يستفيد تمامًا من استبداله العقائد الوثنية بالعقائد المسيحية»[1] [2].

وكان الإنكليزيّ ريد يقول: «لا يمكن أن يوجد فنّ عظيم، أو مراحل تاريخية

١- نظرية الأنواع الأدبية: فنسينت، ترجمة حسن عون: ص٩٨.

٢- الفنّ والدين: د. ف. ميخنوفسكي، ترجمة خلف الجراد: ص٣.

فنية هامّة، دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة»[1].

بل إنّ واحدًا من أكبر حداثيي الأدب الغربي في هذا العصر، وهو ت. س. إليوت لم يكتفِ بالدعوة لإحياء الفكرة الكاثوليكية في الدين، والفكرة الكلاسيكية في الأدب، والفكرة الملكية في السياسة، بل دعا إلى ربط الأدب والدين برباط وظيفي وغائي ومنهجي قوي. فهو يقول في مقاله عن (الدين والأدب): «إن ما لديّ من قول أقوله في هذا الموضوع هو في أكثره دفاع عن القضية التالية: يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد قائم على موقف أخلاقي ولاهوتي محدد»[2].

إذن.. فإن ارتباط الأدب بالعقائد والأديان والفلسفات هو قديم وحديث. وإن الحداثة اليوم التي تدّعي تحرير الأدب من هذه العقائد، ما هي في حقيقتها إلا قضية إيديولوجية محضة، وهي تقدّم تصورات فكرية جديدة عن الكون والإنسان والحياة، تخالف التصوّرات القديمة، التي أصبحت في عصر الشكّ، وانعدام الإيمان بثوابت، قديمة بالية.

وإذا كانت هذه الحداثة قد قطعت عند قوم كلّ صلة لها بالأديان السماوية، واستدبرت وحي الله، فإنها -في المقابل- استبدلت بها فلسفات وإيديولوجيات بشرية من صنعها.. تقول سلمى الخضراء الجيوسي: «إن العلامة المميّزة للحداثة تكمن في المحتوى، أو في رؤية العالم والحياة...»[3]. إذن، فإنّ الأدب كان وما يزال وسيبقى نتاج الأديان والعقائد: سماوية أم بشرية، ولا انفكاك له عنها.

يقول عزّ الدّين إسماعيل: «لو أننا أمعنّا النظر في حقيقة الفنّ من حيث هو تعبير إنسانيّ وجدناه منذ بداياته الأولى شديد الارتباط بالعقيدة. ورجعة في التاريخ إلى الوراء تؤكّد هذه الحقيقة؛ فتاريخ الفنّ يحدّثنا كيف

١- الفنّ والدين: ص ٣.

٢- الاشتراكية والأدب: لويس عوض، ص ٣١.

٣- مجلة فصول، المجلّد الرابع، العدد الرّابع – القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٢.

أنّ الفنّ نشأ في أحضان العقيدة الدينية، وظلّ آمادًا طويلة شديد الارتباط بها. بل إن المتدبّر لتاريخ الفنّ حتى في العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفنّ والعقيدة؛ فليس هناك فنان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة...»[1].

وإذا كان ذلك في القديم والحديث أفثمّة خروج على القاعدة في الدّعوة إلى الأدب الإسلاميّ، أم أن عدم الدعوة إليه هو الخروج؟! ناهيك عن أن أصل كلّ شيء في الإسلام -حتى يكون إسلاميا- أن يصدر عن العقيدة، وأن يحتكم إليها ﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿١٦٢﴾ لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ﴾ [الأنعام: ١٦٢- ١٦٣] ناهيك كذلك عن أن كلّ شيء اليوم يتحدّى الإسلام والمسلمين، وهو يحاول تسخير جميع الأسلحة -ومنها الأدب- لإخراج المسلم عن شخصيته، بل يسخر من هذه الشخصية، فينسبها إلى الإرهاب حينًا، وإلى الأصولية والتطرّف والرجعية حينا، وإلى ما شابه ذلك من اتهامات ونقائص لم تعد تُذكر إلا مقترنة بالإسلام وأهله حينًا ثالثا.

أليس جميع ذلك حافزًا لكي يثير عند المسلمين حوافز الدفاع، ويوقظ فيهم أحاسيس الاستشعار، لكي يتمسّكوا بشخصيتهم، ويؤصّلوا لكلّ فكر يرسّخ هذه الشخصية، ومن أهمّ ذلك الأدب؟ وهل يُعقل أن يكون لكلّ عقيدة أو فلسفة أو اتجاه أدب يمثّله ويعبر عن تصوراته ثم لا يكون للإسلام مثل ذلك؟ كيف يقبل المنصفون بجميع هذه المذاهب والمناهج التي لم يعد لها من حصر، ثمّ يعترضون أن يكون لهذا الدين -الذي لا يقبل الله دينا غيره- أدب يمثّله، ويقدم رؤاه وتصوراته إلى العالم؟ بل كيف يتقبل هؤلاء المنصفون الغُيّرُ على دينهم المذاهب الأدبية الغربية، على ما فيها من العُوار والانحراف والمخالفات الواضحة لعقيدتنا وقيمنا، ولا يقبلون أن يكون للإسلام أدبه وفنه؟

١- الشعر في إطار العصر الثوريّ: عزّ الدّين إسماعيل، ص ١٨.

أية عقيدة في الوقت الحالي أوسع انتشارًا، وأكثر أتباعًا، وأعمق فكرًا وتصورات، وأشمل لجميع قضايا الكون والإنسان والحياة من الإسلام؟ أفيجحد الجاحدون أن يكون لهذا الدين الإنساني العظيم الذي يعتنقه ما يزيد على المليار مسلم أدب يمثله؟ ويصدر في تصوراته عنه؟

وإذا صح زعم من زعم –وما هو بزعم صحيح– أن أسلافنا لم يدعوا إلى مثل هذا الأدب، ولا عرفوه، أفيصلح ذلك مسوغًا حتى لا ندعو نحن إليه، ونعرّف به، ونضع له مصطلحًا يميزه؟ أفهذا هو المصطلح الوحيد الذي لم يعرفه أسلافنا وابتدعناه نحن أم أن هنالك مئات بل آلافًا من المصطلحات والعبارات التي نستعملها اليوم ولم يعرفوها؟

لن تكون ثقافتنا العربية الإسلامية ولا أية ثقافة أخرى جديرة بالبقاء إذا لم تنجح في إنتاج خصوصية تميّزها عن غيرها. وإن أية حضارة أو ثقافة لا تمتلك نظرية خاصة عن أدبها وفكرها لا بدّ أن تقع أسيرة لنظريات الآخرين، وأن تستجدي خطابهم، وأن تعيش على موائدهم.

إن الأدب الإسلامي هو حقيقة لا يملك أحد – سواء أكان موافقًا على وجوده أم لا، وسواء أكان معجبا بما يقدّمه أم لا – أن يجحدها، بدأ بنزول القرآن الكريم، وهو مستمر من يومذاك إلى يوم الناس هذا، وسيبقى ما دام الإسلام، فهو أدب هذا الدين الذي ارتضاه الله للناس كافة ولا يقبل دينًا سواه.

وإنّ هذا الأدب هو بحث عن الهوية، إنه استنقاذ لأدبنا العربيّ الحديث من تبعيته لأدب الغرب، وتشكّله على مزاجها. إنه استعادة لقسمات وجهه التي طمسها تقليده مذاهب الآخرين التي صدرت عن ثقافة غير ثقافته، وتصورات مخالفة كلّ المخالفة لتصوراته.

وإنّ هذا الأدب الإسلاميّ –بمفهومه الواسع، الذي يعني كلّ ما لا يتعارض

مع القيم الإسلامية، أو يشكّل اعتداء عليها - ليحتضن عندئذ ما لا حصر له من التجارب الإنسانية، والذاتية، والاجتماعية، والوطنية، والسياسية، وغيرها. وهو عندئذ لا يسقط إلا تجارب يسيرة، هي تلك التي تمثّل أصلا ما لا يتفق مع فطرة الإنسان السوية في كلّ زمان ومكان، كتجارب العبث، والمجون، والإباحية، والزندقة، وما شابه ذلك.

إنّ الأدب الإسلاميّ هو أدب الوسطية والاعتدال، أدب البعد عن التطرّف والغلو، وهو ما قام هذا البحث ليبرزه ويرسم ملامحه. وهي وسطية مستمدّة من وسطية الدين الذي ينتسب إليه. وهذه الوسطية الأدبية – كما سيبرز البحث – تجتنب ما وقعت فيه المناهج الأدبية والنقدية الغربية من إفراط وتفريط، من أحادية في النظرة، ودكتاتورية في الرأي، ومن انحياز إلى طرف من أطراف الإبداع الفنيّ على حساب طرف آخر.

تجتنب الوسطية الأدبية الإسلامية التي يعالجها هذا البحث ما عرفته المذاهب الغربية من صراعات مصطنعة بين: العقل والعاطفة، والعقل والخيال، والواقع والمثال، والشكل والمضمون، والجمالية والالتزام، والقديم والحديث، والداخل والخارج، وغير ذلك من ثنائيات قُدّمت ضدّية متعارضة تعارضا حادّا، حتى كأنه لا يجوز – في نظر هذا الفكر- أن تلتقي أبدا، أو يقوم بينها وجه من وجوه التوافق أو اللقاء.

وهذه الوسطية الأدبية الإسلامية تعني جمع وجوه الحسن كلّها من عناصر العمل الأدبيّ؛ فالعمل الأدبيّ المتميّز لا يفرّط بأيّ عنصر من هذه العناصر؛ لأنّ لكلّ منها وظيفته وجماله وتأثيره. وحضورُه يحفظ على العمل الأدبيّ توازنه؛ إذ يهيئ له المتعة والفائدة، الجمال والالتزام، الإبهار والهدف.

وهذه الوسطية تتفق مع طبيعة الإنسان المستهدف بخطاب الأدب؛ إذ إنّ هذا الإنسان هو بطبيعته كائن وسط؛ فهو عقل وجسد وروح، وهو فكر وعاطفة وإحساس، فلا يجدي الفكر أو الفلسفة وحدهما في خطابه لكونهما

يتجهان إلى العقل فحسب، ولا تجدي العاطفة وحدها في خطابه لكونها تستثير غرائزه فقط.

إن الوسطية المنشودة تتجه إلى الإنسان في كينونته المتكاملة التي خلقه اللّه عليها، وفي فطرته التامّة السوية التي فُطر عليها. ومن يتأملِ أسلوب القرآن الكريم –وهو مغترف الأدب الإسلاميّ، ومغترف كلّ أدب رفيع – يجد هذه الوسطية – في أرقى صورها – متجلية في هذا الأسلوب.

وقد عالج هذا البحث وسطية المنهج الإسلاميّ في الأدب، من خلال تمهيد وأربعة فصول. وقف التمهيد على مفهوم الوسطية، وتلمّس –بإيجاز – معاني «الوسط» الإيجابية في اللغة، كما تلمّس –بالإيجاز نفسه– حضور هذا المصطلح في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، وفي أقوال بعض الصحابة والعلماء، وفي أقوال بعض الأدباء والنقّاد.

وأبرزت الفصول الثلاثة الأولى هذه الوسطية في قضايا: اللفظ والمعنى، والوظيفة والطبيعة، والقديم والحديث. ووقف الفصل الرابع عند بعض الثنائيات الضدّية الحادة التي قامت عليها المذاهب الأدبية الغربية، فبيّن وسطية المنهج الأدبيّ الإسلاميّ من أربع ثنائيات كبرى، وهي: العقل والعاطفة، والواقع والمثال، والشعور واللاشعور، والداخل والخارج، وأن هذا المنهج لا يهمل أي عنصر من عناصر الأدب، وهو يقدّره حقّ قدره، ويُنزله مُنزله اللائق به.

أسأل اللّه أن ينفع بهذا الجهد، وأن يجعل فيه الخير، وأن يغتفر ما قد اعتوره من زلل، أو نقص، أو سهو، هي من ملازمات كلّ عمل بشريّ..

وآخر دعوانا أن الحمد للّه ربّ العالمين.

الوسطية منهج أصيل في الإسلام، وهي تشمل جميع أنشطة الحياة ومجالاتها المختلفة. إنها من جوهر الدين، والتمسك بها – في كل شأن من الشؤون– يعني التمسك الصحيح بالدين، والتزام ما أوجبه الله تعالى على عباده من غير زيادة ولا نقصان.

إن الوسطية تعني التزام جوهر الدين، والحقيقة الربانية؛ لأن كل خروج عليها يعني تضييع فضيلة من الفضائل، فهي العدالة والخيرية، وهي المركز الأقوى بين الطرفين، كل منهما ضعيف متهافت، بل كل منهما نقيصة أو رذيلة من الرذائل، وهذان الطرفان هما الإفراط والتفريط، أو المبالغة والتقصير، أو التزيد والإضاعة.

وهذه الوسطية راسخة أصيلة في التصور الإسلامي من خلال نصوص وأقوال لا حصر لها، وهي تحمل دائما دلالة إيجابية، سواء في اللغة أو الشرع؛ إذ تعني الاعتدال والقصد والتوازن، وهي تقف – لكل فضيلة – بين دلالتين سلبيتين هما الإفراط والتفريط.

يقول الدكتور محمد عمارة: «الوسطية في الإسلام جامعة، أي إنها ليست موقفا مغايرًا للطرفين، وإنما جامعة لعناصر الحق والعدل والخير والصواب منها وفيها، فهي موقف ثالث بين طرفي الإفراط والتفريط، لكنه مؤلف مما يمكن تأليفه من عناصر الطرفين.. فالكرم وسط بين الشح والإسراف، لكنه جامع لعطاء المسرف ولتدبير الشحيح، والشجاعة وسط بين الجبن والتهور، ولكنها جامعة لإقدام المتهور ولحسابات الجبان، والإنفاق الإسلامي وسط بين غل اليد وبين بسطها كل البسط، ولكنه جامع لعناصر الاعتدال والتوازن من الحدين والطرفين...»[1].

وسننظر في هذه الدلالة الإيجابية لمصطلح «الوسطية» في كلّ من اللغة،

١– مجلة المنهل: ص٣٤ «جمادى الأولى: ١٤١٨ = سبتمبر: ١٩٩٧ ».

والقرآن الكريم، والحديث الشريف، وأقوال بعض الصحابة والفقهاء، وأقوال بعض الأدباء والنقّاد.

١- الوسطية في اللغة:

- وسط الشيء: ما بين طرفيه.. قال الشاعر الراجز:

إذا رحلتُ فاجعلوني وسطا   كبيــر لا أطيــق العنّــدا

أي اجعلوني وسطا لكم ترفقون بي وتحفظونني، فإني أخاف إذا كنت وحدي متقدّما لكم أو متأخرا عنكم أن تفرط دابتي أو ناقتي فتصرعني.

- وأوسط الشيء أفضله وخياره، كوسط المرعى خير من طرفيه، وكوسط الدابة للركوب خير من طرفيها لتمكن الراكب على نحو ما مر في قول الراجز.

- والوسط هو الخيار من الشيء؛ لأن الأطراف يتسارع إليها الخلل، ولذلك فإن الوسط منطقة محمية.

- والوسط مكان فخر واعتزاز. وقد افتخر الشاعر غيلان بن حريث بأنه وسط قومه أي صار بأوسطهم، أو صار فيهم وسطاً.

- وفلان وسيط في قومه إذا كان أوسطهم نسبًا وأرفعهم مجدًا. وفلان وسيط الدار والحسب في قومه. قال العرجي:

كأني لم أكن فيهم وسيطًا   ولم تكُ نسبتي في آل عمرِ

وقيل في صفة النبي -ﷺ- إنه كان من أوسط قومه، أي خيارهم. وتصف الفاضل النسب بأنه من أوسط قومه، وهو على سبيل التمثيل، فالعرب تمثل القبيلة بالوادي والقاع، وما أشبهه، فخير الوادي وسطه، فيقال: هذا من وسط قومه، ومن وسط الوادي، وسرر الوادي وسرارته وسرّه، ومكانه كله من خير مكان فيه.

- وواسطة القلادة: الدّرة في وسطها، وهي أنفس خرزها. وفي الصحاح: واسطة القلادة: الجوهر الذي في وسطها، وهو أجودها.

وقال زهير يمدح قوما بأنهم وسط:

همُ وسط يرضى الأنامُ بحكمهم

إذا نزلت إحدى الليالي بمعظم

وقال آخر:

أنتمُ أوسطُ حيّ علموا بصغير الأمر أو إحدى الكبر

وقال آخر:

لا تذهبنّ في الأمور فرطا

لا تسألنَ إن سألت شططا

وكن من الناس جميعا وسطا

- ووسط الوادي: خير موضع فيه، وأكثره كلأ.[1]

وقال أعرابيّ يمدح رسول الله ﷺ:

يا أوسط الناس طرّا في مفاخرهم وأكرم الناس أما برّة وأبا

٢- الوسطية في القرآن الكريم:

وصف القرآن الكريم الأمة المحمدية بأنها أمة وسط، ولذلك جعلها شاهدة على الأمم جميعها؛ إذ هي أمة قد حوت جميع مكارم من تقدمها واجتنبت ما وقعت فيه هذه الأمة من إفراط أو تفريط، فاستحقت من أجل ذلك الإشادة والتعظيم، فتقبلت شهادتها على الأمم، بأن أنبياءها قد أبلغتها ما أمرت بإبلاغه من الرسالات.. قال تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا۟ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا ﴾ (البقرة:١٤٣).

١- اللسان: «وسط». وانظر: الجامع لأحكام القرآن، للقرطبي: ٢/ ١٥٤.

قال الطبري: «الوسط في كلام العرب الخيار.. وأرى أن الله تعالى وصفهم بأنهم وسط لتوسطهم في الدين، فلا هم أهل غلو فيه، غلو النصارى الذين غلوا في الترهيب، وقيلهم في عيسى ما قالوا فيه، ولا هم أهل تقصير فيه تقصير اليهود الذين بدلوا كتاب الله، وقتلوا أنبياءهم، وكذبوا على ربهم، وكفروا به، ولكنهم أهل توسط واعتدال، فوصفهم الله بذلك، إذ كان أحب الأمور إلى الله أوسطها...»[1].

وقال القرطبي عن هذه الآية: « كما أن الكعبة وسط الأرض كذلك جعلناكم أمة وسطًا؛ أي جعلناكم دون الأنبياء وفوق الناس. والوسط العدل. وأصل هذا أن أحمد الأشياء أوسطها.

وروى الترمذي عن أبي سعيد الخدري في قوله تعالى: (أمة وسطا) أي عدلا. قال: حديث حسن صحيح...»[2].

وأشار القرآن الكريم إلى أحد أصحاب الجنة، الذي هو أعدلهم وأصوبهم رأيًا، وكان هو «أوسطهم».. قال تعالى: ﴿ قَالَ أَوْسَطُهُمْ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ لَوْلَا تُسَبِّحُونَ ﴾ (القلم: ٢٨).. فقد كان أعدلهم قولا، كما كان أسرع القوم فزعا، وأحسنهم رجعة..

قال الطبري: «أوسطهم يعني أعدلهم. وعن ابن عباس: أوسطهم: أعدلهم. ويقال: قال خيرهم...» [3].

وقال القرطبي: «أوسطهم، أي أمثلهم، وأعدلهم، وأعقلهم...»[4].

وأورد السيوطي عند كلامه على «المثل الكامن» سؤالا وجه إلى الحسين بن الفضيل، وهو: «هل تجد في كتاب الله: خير الأمور أوساطها؟»

---

١ - جامع البيان في تأويل آي القرآن: ٢/ ٦، ٧ .

٢ - الجامع لأحكام القرآن: ٢ / ١٥٣- ١٥٤.

٣ - جامع البيان: ٣٤/٢٩.

٤ - الجامع لأحكام القرآن: ١٨/ ٢٤٤.

قال نعم: في أربعة مواطن:

قوله تعالى: ﴿لَّا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَٰلِكَ﴾ (البقرة: ٦٨)..

وقوله: ﴿ وَالَّذِينَ إِذَا أَنفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَٰلِكَ قَوَامًا ﴾ (الفرقان: ٦٧)..

وقوله تعالى: ﴿ وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ ﴾ (الإسراء: ٢٩)..

وقوله: ﴿ وَلَا تَجْهَرْ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَٰلِكَ سَبِيلًا ﴾ (الإسراء: ١١٠) [١].

وقال القرطبي عن قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ إِذَا أَنفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَٰلِكَ قَوَامًا ﴾: «من أنفق في غير طاعة فهو الإسراف، ومن أمسك عن طاعة الله عزّ وجلّ فهو الإقتار، ومن أنفق في طاعة الله فهو القوام.. فأدب الشرع ألا يفرط الإنسان حتى يضيع حقًّا آخر أو عيالا ونحو ذلك، وألا يضيق أيضا ويقتر حتى يجيع العيال، ويفرط في الشحّ. والحسن في ذلك هو القوام، أي العدل...»[٢].

وأورد القرطبي قول أبي عبيدة عن الآية: (ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كلّ البسط): «لم يزيدوا على المعروف، ولم يبخلوا».. وقال الشاعر:

ولا تغلُ في شيء من الأمر واقتصد　　　كلا طرفي قصد الأمور ذميمُ [٣]

والغلو والتطرف هما عكس الوسطية، وهما مذمومان كالتفريط والتضييع، وقد نهى القرآن الكريم عن الغلو في الدين، على نحو ما فعل

١ - الإتقان في علوم القرآن: ص١٠٤٥.

٢ - الجامع لأحكام القرآن: ١٣/٧٣.

٣ - السابق نفسه.

النصارى واليهود في دينهم.. قال تعالى: ﴿يَٰٓأَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ لَا تَغۡلُواْ فِي دِينِكُمۡ وَلَا تَقُولُواْ عَلَى ٱللَّهِ إِلَّا ٱلۡحَقَّ﴾ [النساء: ١٧٠]

قال الطبري: يا أهل الإنجيل من النصارى، لا تجاوزوا الحق في دينكم فتفرطوا فيه، ولا تقولوا في عيسى غير الحقّ.. وأصل الغلو في كل شيء مجاوزة حدّه الذي هو حدّه.. صاروا فريقين: فريق غلوا في الدّين، فكان غلوهم فيه الشك فيه والرغبة عنه، وفريق منهم قصروا عنه ففسقوا في أمر ربهم...»[١] .

وقال القرطبيّ في تفسير الآية: «نهى عن الغلو، والغلو التجاوز في الحدّ، ومنه: غلا السعر يغلو غلاء.. ويعني بذلك –فيم ذكره المفسّرون– غلو اليهود في عيسى حتى قذفوا مريم، وغلو النصارى فيه حتى جعلوه ربًّا، فالإفراط والتقصير كله سيئة وكفر... وقال الشاعر:

ولا تغلُ في شيء من الأمر واقتصد   كلا طرفي قصد الأمور ذميمُ

وقال آخر:

عليك بأوساط الأمور فإنها نجاة   ولا تركب ذلولا ولا صعبا [٢]

٣– الوسطية في الحديث:

وتبدو الإيجابية للوسط، والتوسط، والوسطية، في أقوال وأفعال كثيرة للنبي صلى الله عليه وسلم، وهي فيها جميعًا العدل والخير والفضيلة. أخرج أحمد قوله –عليه السلام–: «الوسط العدل، جعلناكم أمة وسطاً[٣]»، ومنه قوله ﷺ، كما روى أبو هريرة: «خير الأمور أوساطها[٤]».

١ – جامع البيان:٦ /٣٥

٢– الجامع لأحكام القرآن: ٦ /٢١

٣– أخرجه أحمد: ٣/٣.

٤– جامع الأصول: ٣١٩/١، وانظر: اللسان (وسط).

وهو عليه السلام يدعو أمته أن يسألوا الله أعظم وأفضل مكان في الجنة، وهو «الفردوس»، والفردوس وسط الجنة، ويقول صلى الله عليه وسلم: «سلوه الفردوس، فإنه وسط الجنة، أو أوسط الجنة[1]».

وأورد ابن الأثير حديث: «خير الأمور أوساطها»، ثم قال: «كل خصلة محمودة فلها طرفان مذمومان، فإن السخاء وسط بين البخل والتبذير، والشجاعة وسط بين الجبن والتهور، والإنسان مأمور أن يتجنب كل وصف مذموم، وتجنبه بالتعري منه والبعد عنه، فكلما ازداد منه بُعدًا ازداد منه تعريًا. وأبعد الجهات والمقادير والمعاني من كل طرفين وسطهما، وهو غاية البعد عنهما، فإن كان في الوسط فقد بعد عن الأطراف المذمومة بقدر الإمكان».

ومنه حديث رفيقة: « نظروا رجلا وسيطًا»؛ أي حسيبًا في قومه، ومنه سميت الصلاة الوسطى؛ لأنها أفضل الصلاة وأعظمها أجرًا، ولذلك خصت بالمحافظة عليها؛ لأنها وسط بين صلاتي الليل وصلاتي النهار[2].

وفي الحديث كذلك: «الولد أوسط أبواب الجنة» أي خيرها[3].

وقد دعا النبيّ ﷺ إلى التوسط وعدم المبالغة حتى في العبادة، من ذلك ما أخرجه الشيخان من حديث أنس -رضي الله عنه- في قصة النفر الذين تقالّوا عبادتهم، وأرادوا التزيد فيها، فقال أحدهم: أما أنا فأصلي الليل أبدا، وقال الآخر: أنا أصوم الدهر ولا أفطر. وقال الآخر: وأنا أعتزل النساء ولا أتزوج أبدا، فجاء إليهم النبيّ ﷺ وقال: «أنتم الذين قلتم كذا وكذا؟ أما والله إني لأخشاكم لله وأتقاكم له، ولكني أصوم وأفطر، وأصلّي وأرقد، وأتزوج النساء، فمن رغب عن سنتي فليس مني[4]».

١- أخرجه أحمد: ٢/٢٢٥، ٢٣٩.

٢- جامع الأصول: ٣١٩/١. والنهاية في غريب الحديث (وسط).

٣- النهاية (وسط).

٤- أخرجه البخاري في باب الترغيب في النكاح، برقم: ٥٠٦٣، ومسلم في باب استحباب النكاح، برقم: ١٤٠١.

ومن هذا النهي عن الغلو قوله عليه السلام: «لا تشدّدوا على أنفسكم فيشدّد عليكم؛ فإن قوما شدّدوا على أنفسهم فشدّد الله عليهم»[١].

كما قال عليه السلام: «إن الدين يسر، ولن يشادّ الدين أحد إلا غلبه»[٢].

وقال عليه السلام: «هلك المتنطّعون» قالها ثلاثا»[٣]. وقد بيّن الإمام النووي –رحمه الله– المقصود بالتنطّع، فقال: «المتنطّعون: أي المتعمّقون المغالون المجاوزون في أقوالهم وأفعالهم»[٤].

٤- الوسطية في أقوال بعض الصحابة والفقهاء:

قال أبو بكر –رضي الله عنه–: «إن الله بعث محمدا والعلم شريد، والإسلام غريب طريد، وقد رثّ حبله، وخَلَق عهده، فجمعهم الله بمحمد صلى الله عليه وسلم وجعلهم الأمة الوسطى ونصرهم بمن اتبعهم»[٥].

وكان عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– يدعو الله أن يرزقه القصد والاعتدال، فيقول: «اللهم إني شحيح فسخّني في نوائب المعروف، قاصدًا من غير سرف ولا تبذير...».

وكان علي –رضي الله عنه– يقول: «عليكم بالنمط الأوسط، فإليه ينزل العالي، وإليه يرتفع النازل»[٦].

وقال أعرابي للحسن بن علي –رضي الله عنهما–: «علمني دينًا وسوطًا، فلا ذهبًا فروطًا، ولا ساقطًا سقوطًا». والوسوط هاهنا: المتوسط بين الغالي والتالي، ألا تراه قال: لا ذهبًا فروطًا؟ أي ليس ينال، وهو أحسن الأديان. قال الحسن الأعرابي: «خير الأمور أوساطها». قال ابن الأثير في

١ – رواه أبو داود، وصحّحه البخاري.

٢ – رواه البخاري.

٣ –رواه مسلم برقم: ٢٦٧٠.

٤ – شرح مسلم للنووي: ١٦/ ٢٢٠.

٥– كنز العمال: ٥/ ٦٤.

٦– الجامع لأحكام القرآن: ٢/ ١٥٤.

هذا الحديث: كل خصلة محمودة فلها طرفان مذمومان[1].

وقال عبد الملك بن مروان لعمر بن عبد العزيز حين زوجه ابنته فاطمة: «ما نفقتك؟ قال له عمر: الحسنة بين السيئتين، ثم تلا قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ إِذَآ أَنفَقُواْ لَمۡ يُسۡرِفُواْ وَلَمۡ يَقۡتُرُواْ وَكَانَ بَيۡنَ ذَٰلِكَ قَوَامٗا ﴾[2] (الفرقان: ٦٧).

وقال مطرّف بن عبد الله: «الحسنة بين سيئتين»[3].

وأورد الماوردي أن الزيادة في الأشياء لا تكون فضيلة؛ «لأن الفضائل هيئات متوسطة بين فضيلتين ناقصتين، كما أن الخير متوسط بين رذيلتين، فما جاوز التوسط خرج على حدّ الفضيلة. وقد قالت الحكماء للإسكندر: أيها الملك، عليك بالاعتدال في كلّ الأمور، فإن الزيادة عيب، والنقصان عجز[4].

وقال ابن القيّم –رحمه الله-: «ما أمر الله بأمر إلا وللشيطان فيه نزعتان: إما إلى تفريط وإضاعة، وإما إلى إفراط وغلو. ودين الله وسط بين الجافي عنه والغالي فيه، كالوادي بين جبلين، والهدى بين ضلالتين، والوسط بين طرفين ذميمين؛ فكما أن الجافي عن الأمر مضيّع له؛ فالغالي فيه مضيّع له؛ هذا بتقصيره عن الحدّ، وهذا بتجاوزه الحدّ...»[5].

٥- من ملامح الوسطية في أقوال بعض النقاد:

أشار بعض النقاد إلى ملامح وسطية في الأدب والنقد، وعدها من ملامح الجمال، ومن معايير الفنية والحسن، ومما يجعل الكلام أحظى بالقبول وأبعد من الاضطراب والخلل.

١- النهاية (وسط).

٢- الجامع لأحكام القرآن: ١٣/٧٣.

٣- الجامع لأحكام القرآن: ٦/٢١.

٤- أدب الدنيا والدين: الماوردي.

٥- مدارج السالكين: ص ٨٧.

ومن أبـرز نقاد العرب في هذا المجال ابن طباطبا العلوي الـذي ربط الحسن بالوسطية والاعتدال فقال: «علة كل حسن ومقبول الاعتدالُ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطرابُ...[1]».

وهو يرد قبول الفهم للشعر إلى وروده عليه باعتدال وقصد. يقول: عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، أن كل حاسّة من حواسّ البدن إنما تتقبل ما يتصل به مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودًا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادّة فيها...[2]».

ويكمن جمال الشعر عند ابن طباطبا في اعتدال أجزائه، وعدم التفريط بأي عنصر من عناصره لحساب عنصر آخر.

يقول: «للشعر المـوزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم –مع صحة وزن الشعر– صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها –وهي اعتدال الـوزن، وصواب المعنى، وحسن اللفظ– كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه...[3]».

بل إن تعريف الجمال نفسه عند اللغويين قائم على وسطية تجمع بين حسن الظاهر وحسن الباطن، أي بين الخَلقِ و الخُلق.

---

١ – عيار الشعر: ص ٢١ .

٢ – السابق: ص ٢٠.

٣– السابق: ص ٢١.

يقول الزبيدي في تاج العروس: «الجمال: الحسن، يكون في الخَلق والخُلق...[1]».

وفي اللسان: قال ابن سيده: الجمال: مصدر الجميل. والجمال هو الحسن يكون في الفعل والخَلق[2]».

وقال ابن الأثير: «والجمال يقع في الصور والمعاني. ومنه الحديث: إن اللّه جميل يحب الجمال، أي حسن الأفعال، كامل الأوصاف...[3]».

ويدخل في هذه الوسطية رؤية النقاد جمالَ العمل الأدبي في شكله ومضمونه، كما سيمر معنا في فصل اللفظ والمعنى. من ذلك مثلا قول الجاحظ: «الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح. اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح[4]»..

وكذلك قول ابن رشيق: «اللفظ جسم وروحه المعنى. وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته...[5]».

ومن هذه الوسطية النقدية حديث النقاد عن عمود الشعر، فقد ذكر المرزوقي ستة عناصر لا يقوم الشعر العربي إلا بها، وهي عناصر استوفت مقومات هذا الفن جميعها، من غير أن تفرط بأي ركن من أركانه، أو تنحاز إلى طرف دون طرف. فالشعر الحق عند العرب: وزن، وقافية، ومعنى، ولفظ، وخيال. ولكل واحدٍ من هذه الأركان معايير استحسان واستقباح.

يقول المرزوقي عن الشعراء العرب: «كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف..، والمقاربة في التشبيه،

١- تاج العروس (جمل).

٢- اللسان: (جمل).

٣- السابق نفسه.

٤- رسائل الجاحظ: ص ١.

٥- العمدة: ١ /١٢٤.

والتحامَ أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار...[١]».

ومن هذه الوسطية: موقف بعض النقاد من قضية «الصدق والكذب» أو قضية «الصدق والغلو»، وهو الصدق الفني المتعلّق باستعمال الخيال، فذهب بعضهم إلى أن «أعذب الشعر أصدقه»، وذهب فريق إلى أن «أعذب الشعر أكذبه».. وقد عرض المرزوقيّ الرأيين معا، ثمّ ذكر رأيا ثالثًا يتوسط بينهما، فيرى أن «أعذب الشعر أقصده»[٢].

وأشاد الجاحظ بطبقة الكتاب في عصره؛ لدرايتهم بأساليب القول، وحسن اختيارهم الألفاظ؛ فهم يختارون من الألفاظ ما كان وسطا بين الغرابة والسوقية.. يقول: «ما رأيت قوما أنفذ طريقة في الأدب من هؤلاء الكتاب؛ فإنهم التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعّرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا»[٣].

وإلى هذه الوسطية أشار الجرجانيّ كذلك، فدعا الشاعر المحدث إلى الأخذ بالسمح السهل، أو بما سماه «النمط الأوسط» في التعبير؛ وذلك لأن هذا الشاعر محاصر بأسلوب القدماء، ولغة السوق، أو اللغة الحضرية، التي بدأت تغزوها الركاكة، ويدخلها الضعف. وبيَّن المقصود بالسمح السهل، وهو «النمط الأوسط» فقال: «لا تظننّ أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق المخنثَ المؤنث؛ بل أريد النمط الأوسط، وهو ما ارتفع عن الساقط السوقيّ، وانحطّ عن البدويّ الوحشيّ»[٤].

١- شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي. وانظر كتابنا: قضية عمود الشعر في النقد العربي.

٢- شرح حماسة أبي تمام: ١/ ٩.

٣ - العقد الفريد، ابن عبد ربّه: ٤/ ١٧٩.

٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجاني، ص ٢٤ .

وإلى هذا المنهج الوسط أشار عليّ بن خلف، فقال: «وينبغي لمن يؤثر التحقق بهذه الصناعة أن يسلك في الألفاظ مذهب التوسط الذي سلكه من تقدّم من أهل صناعته؛ فإنه هو الاعتدالُ. ولا شيء أفضل من الاعتدال في الأمور التي يقع فيها تفاوت من جهتيِّ الإفراط والتقصير. وقد علم أن المعتدل من كلّ شيء هو الأفضل والأحسن، ولا سيما في الكلام...»[1].

وعبَّر عبد الكريم النهشلي -وهو يتحدّث عن الألفاظ- عن التوسط بما سمّاه «الحال بين الحالين»، وهو عنده وصف للتوليد والرقة في الكلام.. يقول: «وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، ولا باردا غثّا، ولكنه حال بين الحالين»[2].

وأشار ابن قتيبة إلى الاعتدال والتوسط في موضوع بناء القصيدة العربية التي كانت تقوم على تعدّد الأغراض، فدعا إلى التناسب بين هذه الأغراض بقوله: «الشاعر الجيّد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام؛ فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر»[3].

والخلاصة:

أن «الوسطية» منهج أصيل في التصور الإسلامي، بدت واضحة في اللغة، وفي القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، وفي أقوال الصحابة والعلماء، وفي أقوال بعض النقاد. وهي تعني جمع الحق من هنا وهناك، واستيفاء كل خير موجود في جميع العناصر. وهي عندئذ «ليست تلفيقية، أو توفيقية تكتفي بدور الوسيط، ولكنها -كما يشرحها ابن الجوزية- تجري وراء الحق أين كان، ثم تجمع الحق من هنا وهناك، لتخرج في النهاية بموقف وسطي، فإذا كانت اليهودية -والمثال أورده ابن الجوزية- تمثل الجلال،

١- موادّ البيان: علي بن خلف، تحقيق: حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح: ١٩٨٢، ص١٠٨.

٢- العمدة، ابن رشيق: ١/٧١.

٣- الشعر والشعراء: ص٢٩.

وإذا كانت المسيحية تمثل الجمال؛ فإن الإسلام في النهاية يجمع بينهما ليخرج بما يسميه ابن الجوزية بـ «مقام الكمال».

ومقام الكمال هو الوسطية التي تجمع بين الفريقين في صيغة يرضى عنها الجميع ويحتكمون إليها، بحيث لو رجع إليها كل واحد منهما لوجد فيها الحقيقة التي يبتغيها[1].

قد تلتقي «الوسطية» أحيانا مع ما يسميه بعضهم «التوفيقية» كأن نوفق بين ثنائيات من مثل: القديم والحديث، والعقل والعاطفة، والروح والجسد، أو العروبة والإسلام، أو ما شاكل ذلك.. يقول محمد جابر الأنصاري: كانت الفلسفة التوفيقية حجر الأساس فيما شهدته الحضارة العربية الإسلامية من فكر فلسفي وكلاميّ لدى المعتزلة ومدرسة الفلاسفة من الكندي إلى الفارابي، إلى ابن سينا، وابن طفيل، وابن رشد. ولو أسقطنا هذه الجهود التوفيقية من التراث الفكري للعرب والمسلمين لفقد هذا التراث أهم ركائزه وأخصب عطاءاته[2].

ولكن هذا لا يعني أنه يمكن دائما التوفيق بين الثنائيات أو أن كلّ توفيقية هي وسطية.. إن هنالك ثنائيات كثيرة لا يمكن الجمع بينها، فلا يمكن الجمع بين: الحق والباطل، والإيمان والكفر، والعدل والظلم، وما شاكل ذلك، لعدم وجود خير في أحد الطرفين يضم إلى خير الطرف الثاني ليتشكل منهما طرف ثالث يجمع الخيرين معا، كما هو الشرط في الوسطية الإسلامية.

والوسطية في الأدب عندئذ هي عدم التفريط بقيمة أي عنصر من عناصر العمل الأدبيّ لحساب عنصر آخر، كأن نُعنَى بالشكل ونهمل المضمون أو العكس، أو أن نعنى بالعقل ونهمل العاطفة والخيال أو العكس، أو نعنى بالقديم ونهمل الحديث أو العكس، وما شابه ذلك ممّا وقعت فيه المذاهب

١- الوسطية الإسلامية والمذاهب الأدبية، عبد الحميد إبراهيم: ص ١١٢. مجلة الحرس الوطني، الرياض: شوال ١٤١٣هـ = إبريل ١٩٩٣م.

٢- الفكر العربي وصراع الأضداد: محمد جابر الأنصاري: ص ١٧-١٨ .

الأدبية الغربية بشكل خاصّ، كما سنبيّن في هذه الدراسة.

إن هذه الوسطية الإسلامية في الأدب تسعى عندئذ إلى استثمار الحسن الموجود في كلّ عنصر من عناصر العمل الأدبيّ، وتوظيفه في الإبداع، ليكون هذا الإبداع خيّرا إيجابيًّا، فيه المتعة والفائدة، والجمال والنفع، وما يخاطب العقل والحسّ والوجدان، وما يخاطب الروح والجسد، وما يخاطب بني البشر في جميع مستوياتهم.

وإن الضابط لأي وسط يُسعى للوصول إليه هو ألا يكون عندنا –نحن المسلمين– مصادمًا لأي مبدأ من مبادئ عقيدتنا، أو يقدّم مُزايدةً لحساب هذا الطرف أو ذاك لتحقيق مآرب من نوع ما.



الفصل الأوّل

ثنائية الشّكل والمضمون

تمهيد:

تعدّ قضية اللفظ والمعنى، أو قضية الشكل والمضمون، أو قضية المبنى والمحتوى من أبرز قضايا الأدب في القديم والحديث. ويكاد يكون النقد الأدبي –منذ نشأته حتى يوم الناس هذا– منطقا من هذه القضية النقدية الجوهرية، قضية «اللفظ والمعنى» وأحسب أن ما تفرع عنه من القضايا الأدبية الأخرى إنما خرج من صلب هذه القضية، أو تخلَّق في رحمها على الأقل، كما سنجد من خلال البحث.

وإن المتتبع لهذه القضية في النقد الأدبي؛ قديمه وحديثه.. عربيه وغربيه، ليستطيع أن يرصد ثلاثة مواقف تشكل وجه هذه القضية الشائكة، مهما اختلفت مقارباتها أو توجّهات أصحابها، وأصحاب هذه المواقف هم:

١- أصحاب الشكل:

وهم طائفة من الأدباء والنقاد ترى أن شكل العمل الأدبي أهم من معانيه وأفكاره. فالأدب عند هؤلاء هو مهارة لفظية، مادته اللغة، والأدب لا يلفت النظر إلا بلغته الباهرة المتألقة التي تنزاح عن اللغة التي يستعملها الناس العاديون، ولولاها لكان كلامًا مبتذلا مألوفًا لا إدهاش فيه ولا إمتاع.

وقد أشار –في نقدنا العربيّ– ابن رشيق إلى هذه الطائفة التي تؤثر اللفظ على المعنى، فتجعله غايتها وكدّها، وجعل هؤلاء فرقًا: قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع، وفرقةٌ أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى إلا القليل النادر، ومنهم من ذهب إلى سهولة الألفاظ، فعني بها واغتُفر له فيها الركاكةُ واللينُ المفرط، كأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف، ومن تابعهما...[1]».

وعلى أن أصحاب اللفظ ليسوا سواءً في نظرتهم إليه، بل كان فيهم المفرط المغالي في تقدير دور الشكل، وكان فيهم المعتدل المتوسط الذي أعطى كل

١- العمدة: ١/١٢٤- ١٢٦.

عنصر من عناصر الكلام حقّه، ووضعه في موضعه المناسب.

إن أصحاب الشكل يرون أن الأسلوب هو العنصر الأساسي الأهمّ من عناصر الأدب إن لم يكن هو كلّ شيء؛ فبه وحده يكون الكلام أدبًا، وبه وحده يتميز القول الفني من أشكال القول الأخرى، ولكنّ موقفهم من المضمون لم يكن واحدا كما سنرى.

ونستطيع -على وجه العموم- أن نلاحظ أن الشكليِّين لم يكونوا جميعا أصحاب توجه واحد في هذه القضية، بل كانوا طوائف مختلفة:

أ- الغلو في الشكل:

تطرفت طائفة من أصحاب الشكل حتى زعمت أن جمال العمل الأدبي كله في الشكل، ورأت أن قيمة هذا العمل إنما تتحدد به وحده، فهو الأول والأخير، وهو مسعى المبدع ومبتغى الناقد، ولا ينبغي أن يشتغل أحدهما بشيء سواه، أي الشكل. فالمضمون لا أهمية له، والمعاني أمام المبدع كلها سواء: الوضيع والشريف، والباطل والحق، والكذب والصدق... إلخ، فهي لا تحظى بأية قيمة في تقدير مكانة الأدب والأديب، ولا في إنزاله منزله، وما العبرة في إبداع أدب متميز، وفي نقده كذلك، إلا للصنعة الفنية؛ أي للشكل وحده.

وهذا ما عبر عنه بصراحة الناقد العربي القديم قدامة بن جعفر عندما قال قولته المشهورة: «المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أن لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في

ذلك إلى النهاية المطلوبة...[1]».

ووصل الأمر بقدامة حدًّا جعله يرى أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثمّ يذمه بعد ذلك ذمّا حسنا أيضا، غير منكر عليه، ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذمّ، بل ذلك عنده يدل على قوة الشاعر في صياغته واقتداره عليها[2].

ثم دافع عن قول امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضـــع   فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له   بشقّ وتحتي شقها لم يحـــوّل

وردّ على من عابه، فقال: قدمتُ هذين البيتين لمّا وجدت قوما يعيبون الشعر إذا سلك فحاشة المعنى في نفسه ممّا يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته[3].

والواقع أن هذا غلو في القول لا نظير له، وإن نصّ قدامة هذا نصّ شاذّ في النقد العربي، فأنا لا أعرف له مثيلا من نصوص الشكليين العرب، أو من نصوص تميل إلى اللفظ ولكنها تسوي بين المعاني هكذا، فتجعل حقها مثل باطلها، وصدقها مثل كذبها، ورفيعها مثل دنيّها، على هذا النحو الفاقع الذي نجده في نصّ قدامة هذا.

إن هنالك نقادا عربا شكليين كثيرين قدموا اللفظ على المعنى، وجعلوه الحكم على الشاعرية، واستبعدوا أن يكون لضعف عقيدة الشاعر، أو رقة دينه، أو سوء سلوكه، أثر في الحكم على موهبته، أو في إنزاله منزله الفنيّ، من منطلق أن الشاعرية يؤتاها البر والفاجر، والمؤمن والكافر، ولكن هؤلاء النقاد الشكليين لم يقبلوا أن ينعكس سوء الاعتقاد في القول، ولم يقولوا

١- نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ص١٧ - ١٨.

٢- نقد الشعر: ص ١٨.

٣- السابق: ص ١٩.

إن المعاني والأفكار لا تتفاضل. وفي النقد العربيّ نصوص كثيرة تتحدث عن ضروب من المعاني: كالمعنى الشريف، والسخيف، والنبيل، والفاحش.. وما شاكل ذلك.

ولا أعرف أحدا من نقاد العرب الشكليين قبل كلاما يشكل اعتداء على الدين، أو استهانة بالعقيدة. قد يتغاضى أحد النقاد عن سلوك الشاعر، أو سوء أفعاله، ولا يرى ذلك قادحا في شاعريته كما ذكرنا، كما هو حال الصولي والجرجاني في دفاع الأول عن أبي تمام، والثاني عن أبي الطيب، ولكن هذا السلوك: كالاستهتار العقدي، أو الزندقة والكفر، وما شاكل ذلك، إذا تحوّل إلى قول يُتداول، أو شعر يُتناول، اختلف الأمر كلّ الاختلاف. فالاعتراف بموهبة القائل شيء، ولكن قبول جميع ما يصدر عن هذه الموهبة شيء آخر مختلف. قد نجد ناقدًا لا ينكر شاعرية فسقة مجّان، ولكنه ينكر أشد الإنكار المعاني المنافية للدين في أشعارهم، ناعيا على قائليها نعيًا قد يصل إلى حدّ اتهامهم بالكفر[1].

معاني الكفر إذن ليست مثل معاني الإيمان، وأفكار الفحش والرذيلة ليست أبدا مثل أفكار الخير والفضيلة، مهما تميزت الصياغة، أو سمت الصنعة التي ظهرت فيها؛ لأن ذلك يعني –في أبسط تقدير– أننا جعلنا جمال الأدب كله عائدًا إلى الشكل، ولم نعط –وإن درجة متواضعة– للمضمون.

وأحسب أن هذا الغلو عند قدامة مصدره ثقافته اليونانية، وقد صرَح هو بذلك في موطن كلامه على مذهبيّ الصدق والكذب، أو الاقتصاد والغلو، وذكر أن ذلك هو مذهب فلاسفة اليونان وإليه يميل[2].

ومثلما بدا قدامة كالمتناقض في تبنيه للغلو، وتبنيه لتعريف الفضيلة بأنها الوسط بين رذيلتين، بدا كالمتناقض كذلك في تسويته بين المعاني، وإعطاء

١– انظر كتابنا: «النقد العربي القديم: نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي»، ص ٢١٧– ٢٥٣، دار الفكر – دمشق: ١٤٢٦– ٢٠٠٥.

٢– نقد الشعر: ص ٦٥.

الشاعر حق أن يقول ما يشاء منها ما دام يجوّد الصياغة، ثمّ في دعوته المادح أن يمدح بمعان معينة لا يتجاوزها، وهي: العقل والشجاعة، والعدل، والعفة؛ لأن كلّ واحدة من هذه الفضائل الأربع المتقدّم ذكرها وسط بين طرفين مذمومين[١].

والسؤال: إذا كانت العبرة في جودة النصّ الأدبيّ –كما قضى قدامة نفسه فيما سبق– تعود إلى الصياغة وحدها، فلماذا يدعو المادح هنا إلى التزام معان معينة لا يعدوها؟

ذلك نموذج للاتجاه الشكلي المتطرف في النقد العربي مثله قدامة بن جعفر المتأثر بالثقافة اليونانية، ولكن هذا الاتجاه مثلته في النقد الغربيّ الحديث طوائف مختلفة من أصحاب الاتجاهات الفنية والجمالية، وفي مناهج النقد الشكلي المختلفة: كالنقد الجديد، والأسلوبية، والبنيوية، وغيرها من النظريات الكثيرة التي ذهبت جميعها إلى التركيز على عناصر الصياغة والأسلوب، والاهتمام بلغة النصوص وحدها، وتغليب القيم الفنية الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكر أو خيال، أو شعور[٢]، وكأن أصحاب هذا الاتجاه لا يرون الأدب إلا صناعة لفظية، فهو يُصنع من الكلمات وحدها، لا من الأفكار ولا من المعاني.

إن الأفكار عند أصحاب هذا الاتجاه لا قيمة لها، وينبغي ألا تحظى لا باهتمام المبدع ولا باهتمام الناقد على حد سواء.

وقد أسرف النقد الأدبي الحديث – الذي هو نقد غربي سادته الشكلية– في الاهتمام بالشكل، وغلا في ذلك غلوا غير مقبول، حتى جعل الأدب لا يتجاوز أن يكون مجرد ألفاظ وعبارات، ولا أهمية لأي فكر يحمله، ولا يُتَعامل معه أصلا.

١- السابق نفسه.

٢- انظر: معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة: ص ١٧٨.

وتتبعت طائفة من الأدباء والنقاد العرب المعاصرين آراء الشكليين المتطرفة هذه، فاستهانت بالمعاني، وعدتها لا قيمة لها، ودعت المتلقي ألا تكون موضع اهتمامه وهو يستقبل النصّ الأدبي، أو يتذوقه.. قال نزار قباني: «عندما أقرأ شاعرا من الشعراء فإنني لا أهتم بما يقوله بقدر ما أهتم بكيف يقوله.. إن فن الشعر هو أولا وأخيرا طريقة عرض. والشعراء الذين لفتوا نظر الدنيا إلى شعرهم هم الشعراء الذين عرضوا عواطفهم الداخلية بطريقة متفرّدة واستثنائية»[١].

ب- الشكل في خدمة المضمون:

وعلى أن هنالك طائفة كبيرة من الأدباء والنقاد العرب والغربيين على حدّ سواء آثرت الشكل، وعنيت به عناية كبرى، ولكنها لم تكن عناية به في حد ذاته، ولا كان عندها هدفا يُسعى إليه سعيا مجردًا عن الوظيفة، بل كان السعي إليه لغرضٍ وهو خدمة المعنى. وهو -في الوقت نفسه- سعي لا يسقط من قيمة المعاني، ولا يتنكر لأهميتها، أو يسوي بينها، كما فعل أصحاب الاتجاه السابق.

إن الألفاظ عند أصحاب هذا الفريق -كما يقول عبد القاهر الجرجاني[٢] وغيره- هي خدمٌ للمعاني؛ إذ هي التي تقدمها بشكل باهر مدهش. هي سبب «الأدبية» أو «الشعرية» فيها؛ إذ الفنية لا تتحقق إلا بالشكل، وبه يدخل الكلام مملكة الأدب، ويغادر مملكة الكلام العادي.

وهذا معنى اهتمام الجاحظ بالشكل؛ إذ الشعر -كما يقول أبو عثمان- إنما هو «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٣].

وهذه الطائفة من النقاد -كما ذكرنا- لا تستهين بالمعنى وهي تشيد

١- ما الشعر؟ نزار قباني: ص ١٢٣.

٢- أسرا ر البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ص٨.

٣- الحيوان، الجاحظ: ١٣٣/٣.

بالشكل، ولا تهمل الفكر، وهي تعلي من شأن الأداة، ولكنها ترى أن أمره –على أهميته– أيسر من أمر الشكل، وأن التأتي له في مقدور كثيرين: أدباء وغيرهم، فصحاء وعاديين، عربًا وعجمًا، ولكن الأشكال الباهرة التي تميز الكلام الأدبي لا يؤتاها إلا الصفوة من أصحاب اللّسن والبلاغة؛ فهي مناط المهارة، وموضع المفاخرة. وهذا معنى كلام الجاحظ المشهور عن أن «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة[1]».

إن الوقوع على المعاني -ولا سيما المعاني العادية، أو المعاني الأول، أو أصول المعاني– «موجود في طباع الناس، يشترك فيها العام والخاصّ. وإنما يقع التفاضل في اختيار الألفاظ وتهذيبها، وحسن سبكها، وصحة تركيبها...»[2].

إن الوقوع على الشكل الفني المعبر إذن أشق وأصعب من الوقوع على المعاني، وهو الذي يحتاج إلى مهارة عالية ليست إلا في مقدور الصفوة.. يقول الشريف المرتضى: «حظ الألفاظ –في الكلام الفصيح: منظوما ومنثورًا– أقوى من حظ المعاني...»[3]. ويقول في موضع آخر: «حظ اللفظ في الشعر أقوى من حظ المعنى»[4].

إذن، فهذه طائفة من الشكليين أكثر اعتدالا من الطائفة الأولى؛ فهي تهتم بالشكل، وتقدّمه على المعنى، ولكنه تقديم هدفه خدمة المعنى، وعرضه– مهما كان نوعه، وأيا كان اتجاهه– بشكل أكثر إدهاشا وقبولا.

١– السابق نفسه.

٢– جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، أبو بكر الشنتريني الأندلسي: ص ٢٩٨.

٣– طيف الخيال، الشريف المرتضى: ص٢١ .

٤– الشهاب في الشيب والشباب، الشريف المرتضى: ص ٧٩.

٢- أصحاب المضمون:

وفي مقابل أصحاب الشكل من غلاة ومعتدلين كانت هنالك طائفة من الأدباء والنقاد تؤثر المضمون على الشكل، وتعوّل على الفكر في العمل الأدبيّ، وهي تتطلب منه أن يكون محمَّلا بالقيم والمعارف والتجارب الإنسانية، فالأدب عندها ليس مشروعًا لغويًّا لفظيًا فحسب، وهو ليس مجرد هندسة عبارات، أو بناء تراكيب وألفاظ وعبارات على نحو معين باهر، بل لا بد أن يقول شيئًا ذا بال، ومن ثم لا بد من استحضار: ماذا قال الأديب؟ وما قيمته المعرفية؟ ماذا يضيف إلى رصيد التجارب البشرية من قيم اجتماعية، أو خلقية، أو دينية، أو فلسفية، أو غير ذلك؟ ولا يكفي على الإطلاق أن نبحث فقط عن « كيف» يقول الأديب، وأن نغضّ الطرف عن «ما» يقوله كما يقول الشكليون.

وقد أشار ابن رشيق -في النقد العربيّ- إلى هذه الطائفة من الأدباء والنقاد، وقال عنهم: «ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته: كابن الرومي، وأبي الطيب، ومن شاكلهما...»[١].

وأشار أبو بكر الشنتريني الأندلسي إلى طائفة من المقدمين للمعنى على اللفظ، لأنه عندهم الأصل واللفظ تابع له.. قال أبو بكر: «البلاغة ألفاظ ومعان هي من الألفاظ بمنزلة الروح من الجسد، ولا تتم البلاغة إلا بصحبتهما. وقد اختُلِفَ في التفضيل بينهما، فأكثر الناس على تفضيل المعاني؛ لأن اللفظ إنما جيء به من أجل المعنى، فهو تابعٌ والمعنى متبوع، ولا إشكال في تفضيل الأصول على الفروع...»[٢].

وقد عرفت هذه النزعة إلى الاهتمام بالمعاني والاحتفاء بها منذ القديم، وعند العرب والأمم الأخرى.

١- العمدة: ١/١٢٦.

٢- جواهر الآداب: ص ٢٩٨.

يحدثنا الجاحظ ساخرًا عن اهتمام أبي عمرو الشيباني بمعاني الشاعر في قوله:

لا تحسبنَّ الموت موت البِلى إنما المـوت سـؤال الرجال

كلاهـما مــوتٌ ولــكنَّ ذا أفظع من ذاك لذلِّ السؤال

إذ لفت نظره ما فيهما من حكمة وموعظة، من غير أن ينظر إلى الصياغة العادية التي قُدمت بها هذه الحكمة، مما حمل الجاحظ على أن يقول قولته المشهورة: « ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ...»[١].

ولم يكن الجاحظ بذلك يُسقط من أهمية المعاني كما حسب ذلك بعض الدارسين، ولكنه يُبين أن جمالها لا يبرز إلا من خلال صياغةٍ متألقة.

وكانت عناية الراعي النميري منصرفة إلى المعاني فحسب عندما قال للخليفة عبد الملك بن مروان مثل هذا الشعر:

أخليفة الرحمن إنّا معشرٌ حنفاءُ نسجدُ بكرةً وأصيلا

عـربٌ نـرى للّهِ في أمـوالنا حقَّ الزكـاةِ منزِّلا تنزيــلا

فنبهه عبد الملك على أن ذلك لا يكفي، بل لا بد في الأدب من صياغة جميلة فنية، وأن ما قاله الراعي- لتخلف شرط الشكل الفني- لا يعد شعرًا، قال له: « ليس هذا شعرًا، هذا شرح إسلام وقراءة آية...»[٢].

وقد اتهم أبو تمام –على الرغم من أنه من شعراء الصنعة والبديع– بأنه يهتم بالمعاني أحيانا على حساب اللفظ، وأنه إذا تأتى له المعنى الذي يعجبه أخرجه بأية صياغة كانت.

١- الحيوان: ٣/ ١٣١.

٢- الموشح، المرزباني: ص ٢٤٩ .

ساق الآمـدي من المآخذ على أبي تمام: «أن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وأنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأي لفظ من ضعيف أو قوي...»[1].

ودعا ابن شرف القيرواني إلى شعر يهتم باللفظ والمعنى معا، ولكن المعنى عنده أهـم؛ إذ نجده يقول: «المعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح؛ فإن حسُنا فذلك الحظُّ الممدوح..». ويحسن عنده أن يجودا معا، وألا يقبح أحدهما، وإن حدث ذلك فلا يكوننّ هذا القبح في المعنى؛ لأنه –كما قال– الروح. «وإن قبح أحدهما فلا يكن الروح...»[2].

وفي النقد الغربي تُحدِّثنا إليزابيث درو عن طائفة من الذين لا يقرؤون الشعر أساسًا إلا لما فيه من رسالة وهدف، ومن هؤلاء الناقد الكبير «ماثيو آرنولد» الذي «كان يصر على أن المعاني الجدية هي أساس الشعر، فاستبعد شوسر من بين الأسماء الكبرى؛ لأن شعره لا يتضمنها...»[3].

ويتطرف قوم في الاهتمام بالمعاني، حتى إن منهم –كما تقول إليزابث درو– من «ينفي كل شيء من الشعر سوى الحكم ذات القيمة الخلقية في هذه الحياة...»[4].

وكـان الكاتب الفرنسي جوبو يقول: «إن الـروح الأخـلاقـي عند الفنان كعبقريته، يجب أن ينبعا معًا –وفي وقت واحد– من أعماق طبيعته.. وإن الفن غير الأخلاقي هو –على كل حال– أحط مرتبة، حتى من وجهة النظر الفنية الخالصة...»[5].

١- الموازنة بين الطائيين، الآمدي: ١/ ٣٩٧. وانظر كتابنا: «قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم»: ص ٩٠-٩١ .

٢- رسائل الانتقاد: ص ٣٢٥.

٣- الشعر.. كيف نفهمه ونتذوقه: ص ٣٣.

٤- السابق.

٥- نقلا عن كتاب «فن الأدب» توفيق الحكيم: ص٧٥ .

وقد اتجهت مذاهب أدبية كثيرة إلى الاهتمام بالمضمون، كالمذهب الرومانسي، والمذهب الواقعيّ، والمذهب الوجودي، وتلك المذاهب التي صدرت عن رؤية تاريخية واجتماعية للأدب، فرأت فيه انعكاسا للحياة والمجتمع، ورأته مصدرًا هاما من مصادر الخبرة الإنسانية والمعارف البشرية، كالواقعيات بأنواعها، ولا سيما الواقعية الاشتراكية التي تمثّل تصور الشيوعية للأدب، وقد تحول كثير مما كتبه أصحاب هذه الواقعية –بسبب التركيز المبالغ فيه على المضامين السياسية والحزبية، وعدم إيلاء الشكل الفني العناية المطلوبة– إلى كلام أشبه بالشعارات السياسية، أو اللافتات الدعائية منه بالأدب ذي التعبيرٍ الفني الراقي.

وقد بدا ذلك حتى في أدب طائفة من المشهورين ذائعي الصيت الذين شغلتهم الإيديولوجيا الفكرية، واستأثرت باهتمامهم على حساب الفن؛ من ذلك مثلا قول عبد الوهاب البياتي –متحدثًا عن إيمانه بالثورة البلشفية الشيوعية، وبرايتها الحزبية الحمراء– بهذا الأسلوب التقريري الفجّ:

المجد للإنسان

لعالمٍ يولدُ تحت الراية الحمراء

تحتَ راية العمال..[1]

أو قوله متغنيًا بموسكو أمله المنشود:

وصرخت أني لست يا موسكو وحيدا

ما دام قلبك يحتويني

يحتوي حبَّ الجميع..[2]

١– ديوان عبد الوهاب البياتي: «عشرون قصيدة من برلين».

٢– ديوان عبد الوهاب البياتي «كلمات لا تموت» من قصيدة «موسكو في الشتاء».

أو قول توفيق زياد متغنيًا بالشيوعية بأسلوب تقريري ساذج خالٍ من أية مسحةٍ جمالية:

معكم أنا

يا إخوتي العمّال في موسكو أنا معكم

لدهر الداهرين

معكم.. مع الحزب الذي نقل الرعاع

إلى قباب الكرملين

ومع اللواء الأحمر العالي.. لوائك يا لينين

معكم مع الشعب الذي

صان السلام أمام طيش المعتدين..

وحمى ابتسامات الشعوب

من الطغاة الطامعين..[1]

وتمضي القصيدة كلها على مثل هذا الأسلوب النثريّ الفجّ.

ومثل ذلك قول سميح القاسم من قصيدة عنوانها «إلى صاحب ملايين»:

نَم بين طيّات الفراش الوثير

نم هانئ القلب سعيدًا قرير

فكل دنياك أغاني سرور

المال في كفّيكَ نهرٌ غزير

والقوت أغلاه وأغلى الخمور..[2]

وقد أشار أحمد كمال زكي –رحمه الله– إلى تهاون الواقعيين الماركسيين

١– ديوان: «شيوعيون»، ضمن أعماله الكاملة: ص١٣.

٢– الأعمال الكاملة لسميح القاسم: ص ١٢٢.

بالشكل وتركيزهم على المضمون فقط، فقال عن هذه الطائفة: «مسخت اللغة وشوهتها. حتى لقد تبجّح صغار القصاصين في وجه النقاد الذين نبهوهم إلى ضرورة استكمال أدواتهم اللغوية.. وبدت الماركسية التي تشجب الاتجاهات الحديثة في الشكل، وتتهاون في اللغة التي هي أحد مظاهر المادة.. وحسبها أن تكون وسيلة، أية وسيلة. ولو أمكن الاستغناء عن إشاراتها وإلهاماتها لكان أفضل.. ويصرخون بأن من عادة الصغار البحث في مبادئ اللغة وأوليات البلاغة... »[1].

ووجد هذا الاهتمام المبالغ فيه بالمضمون عند طائفة من الداعين إلى الأدب الإسلامي: أدباء ونقادا، وظنوا أن حسب الكلام أن يتضمن معاني وقيما إسلامية حتى يكون أدبا إسلاميا. وهذا وهم كبير، فالمعاني –على أهميتها– لا تصنع وحدها أدبًا من أي نوع.

٣– أصحاب «الشكل والمضمون»:

وهناك طائفة من الأدباء والنقاد نظرت في العمل الأدبيّ إلى عنصريه معا: الشكل والمضمون، فلم تنحز إلى أحدهما على حساب الآخر؛ إذ أدركت أن لكلّ منهما دوره، ولا يغني أحدهما عن الآخر. والعمل الأدبيّ الناجح لا يقوم إلا بهما؛ فالشكل ليس قيمة في حدّ ذاته إذا لم يحمل قيمة ذات شأن يعبّر عنها. والمعنى –مهما نبُل وسما– لا قيمة له في الأدب إذا لم يُعرض في قالب الشكل الفني المتميز.

إن جمال النصّ الأدبيّ في الشكل والمضمون كليهما، وهما –في الأصل– متتامّان متكاملان، بل متداخلان ممتزجان، لا يمكن فصلهما، ولا يتخيل أحدهما بمعزل عن الآخر.

إنهما –بتشبيه ابن رشيق– كالروح والجسد. والعمل الأدبيّ الحقيقيّ

١– النقد الأدبيّ الحديث: أصوله واتجاهاته، أحمد كمال زكي: ص١٤٨.

«وحدة متماسكة من الفكر والفن»[1]؛ إذ –كما يقول فلوبير-: «لا شكل من دون فكرة، ولا فكرة مجرّدة من الشكل»[2].

وما كلام الجاحظ عن «المعاني المطروحة في الطريق التي يعرفها العربيّ والعجميّ»، وأن الشعر «ضرب من النسج، وجنس من التصوير» إلا من قبيل بيان أن المعاني إذا لم ترتد ثوب الصياغة الجميل لا قيمة لها في الأدب، وهي في مُكنة كل أحد، بل ما أكثر ما عند العامّة أنفسهم أحيانا من المعاني والحكم والأمثال، ولكن أحدا لا يجعلها من الأدب الرفيع لأنها مصوغة بأسلوب الكلام العادي.

وقد بيّن ابن رشيق أن الشاعر الأصيل عند العرب هو الذي يستوفي شعره التألق في كلّ من الشكل والمضمون معا.. يقول: «وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه.. كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير...»[3].

وسطية الشكل والمضمون في الأدب الإسلاميّ:

أين يقف الأدب الإسلاميّ من هذه القضية؟ إنه يقف كالعادة موقف الوسطية التي تشكل رؤيته العامة في كل مسألة من المسائل.

إن الأدب الإسلاميّ يتفق مع تلك الآراء الكثيرة التي احتفلت بعنصريّ الأدب كليهما، ورأت أن اللفظ والمعنى هما أصلا وجهان لقطعة نقدية واحدة، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، أو تخيل شكل من غير مضمون، أو مضمون من غير شكل. وما يجري عادة من حديث عن أحدهما وحده إنما هو من باب استقصاء القول فقط.

١- دراسات في النقد، آلن تيت: ص٩٣، ترجمة عبد الرحمن ياغي.

٢- السابق نفسه.

٣- العمدة: ١/١١٦.

إن العمل الأدبيّ هو مضمون متجسّد في شكل معين، وليس أمام المتلقي في العادة إلا هذا العمل المكوّن من هذين العنصرين تكوينا اندماجيًّا لا سبيل إلى فصله أو تجزئته.

وإن كلّ تغيير في اللفظ -كما تقول نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانيّ – يؤدّي إلى تغيير في المعنى. وإن المعنى لا يأخذ صورته النهائية إلا بالشكل الذي يُعرض فيه.

إن الأدب الإسلاميّ إذن هو أدب الشكل والمضمون. إنه ليس أحاديّ النظرة يُعنى بطرف ويهمل الآخر كما رأينا في بعض الآراء التي عرضنا نماذج منها.

وخير الأدب في التصور الإسلاميّ « ما جاد لفظه وحسن معناه» بتعبير ابن قتيبة.

إن الأدب الراقي الجدير بالاعتبار مصنوع من المادة النفيسة والأداة المتميّزة. إنه قيم خيّرة تصوغها يد صناع. ولن تغني المادة النفيسة وحدها ما لم تُعرض عرضا جميلا باهرا، كما لن تجدي مهارة شكلية تصوغ مادة تافهة أو رخيصة. إن عقدا مصنوعا من التنك أو الحديد – مهما كان جميل المظهر – لا قيمة له عند أهل الخبرة والاختصاص، وهو رخيص الثمن، قليل القيمة.وإنّ عقدا مادته ذهب إبريز لا قيمة له كذلك، ولا يحظى بالإعجاب إذا لم تكن يد صانع ماهر قد أحسنت تشكيله تشكيلا جميلا آسرا.

وقد أحسن النقد العربيّ كل الإحسان عندما شبّه العمل الأدبيّ بكائن حيّ، وجعل اللفظ والمعنى فيه كالروح والجسد.

قال ابن رشيق: إن اللفظ جسم، وروحه المعنى. وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته..[١]

١- العمدة: ١/ ١٢٤.

ومن ثمّ فليس مقبولا – في التصوّر الإسلاميّ للأدب – قول الشكليين مثلا على لسان واحد مثل جاكبسون من أننا في الأدب ينبغي أن نتعامل مع الحقائق اللفظية وحدها، وليس مع الفكر..[1]

أو أنه «ليس للمعنى والأفكار أي شأن يذكر، وأنهما –كالواقع– يدخلان الأدب كجزء من المادة المتوفرة التي توضع بعدئذ قيد الاستعمال الأدبيّ بواسطة أدوات الأدب الوظيفية...»[2].

وليس صحيحا كذلك غلو أصحاب الشكل وتطرّفهم عندما يزعمون –بسبب تهوينهم من شأن المعاني والأفكار– أنها لا تعدو «أن تكون مجرد تحفيز للشكل، أو مناسبة، أو فرصة لنوع من التمرين الشكلي...»[3].

كما أنه غير مقبول القول إن «جمالية» العمل الأدبيّ هي مسألة شكل فحسب، بل الحق أن هذه الجمالية هي في الشكل والمضمون معا. ومن ثمّ فليست طريقة القول –كما يقول أدونيس– «أهمّ من الشيء المقول، ولا أن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في شكلها لا في وظيفتها، وأن القارئ الحقيقيّ للشعر لا يُعنى بموضوع القصيدة، وإنما بحضورها أمامه كشكل تعبيريّ»[4].

إن القارئ الحقيقيّ يعنى بالشكل التعبيريّ وما يقوله هذا الشكل، وإن اللغة –كما يقول سابير أحد علماء اللسانيات الحديثة–: «هي وسيلة الأدب، مثلما أن الرخام، أو البرونز، أو الطين، هي مواد النّحّات...»[5].

إن اللغة وسيلة إذن وليست غاية، ومن ثمّ فإن قيمتها تكمن في الفكر الذي تنطوي عليه، والتجربة الإنسانية المتميّزة التي تتحدّث عنها، ولولا ذلك

١– النظرية الأدبية الحديثة: ص ٥٤.

٢– السابق نفسه.

٣– نظرية الأدب: ص١٣.

٤– نقلا عن كتاب: «الأصالة والحداثة»، ص ٢٨٢.

٥– مقال «اللغة والأدب « لسابير، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي»، ترجمة سعيد الغانمي.

لم يعدُ الأدب –بل كلّ كلام– أن يكون مجرد مهارة لفظية، غرضه التلاعب بالألفاظ، وإظهار ما فيها من موسيقى وإيقاع، من غير توخي قضية أو فكرة يراد التعبير عنها، ولعل هذا ما قصده أودن –أحد الشكليين– عندما قال: إذا حضر إليّ شابّ يطمع أن يكتب شعرا، وقال لي: لديّ أمر جليل أودّ أن أكتب عنه، فهو ليس بشاعر. ولكنه إذا اعترف وقال: أريد أن أقف طويلا مع الألفاظ، أستمع لحديثها، فهو عندئذ قد يصبح شاعرا[١].

إن هذا الإسراف في التهوين من شأن المعاني لا يخدم الأدب، وهو يعود به إلى عصور الانحطاط، يوم هيمنت العناية بالصنعة اللفظية، والزخرفة الكلامية، من غير أن يقدّم الأدب يومذاك نصوصا معتبرة خالدة.

إن المهارة اللفظية وحدها لا تصنع أدبًا، وكما يقول جونسون: لا شيء يمكن أن يسرّ الكثيرين، ويسرّ طويلا، إلا التمثيل الصادق للطبيعة الإنسانية.

إن الصور التي يبتدعها الخيال قد تبعث على السرور فترة ما بسبب الطرافة التي تدعو إليها حياتنا، غير أن مسرّات الدهشة المفاجئة سرعان ما تتلاشى؛ إذ إن العقل إنما يسكن فقط إلى استقرار الحقيقة وثباتها...»[٢].

وتقول الناقدة «إليزابيث درو» أيضا في بيان أهمية هذين العنصرين معا: «في تحليلنا لعناصر الشكل الشعريّ.. ظهر لنا في وضوح أن المبنى في ذاته لا قيمة له دون المعنى. وإن الاثنين لا ينفصلان. إنما الشعر استعمال خاص للغة، ولكن قيمة أي استعمال للغة هي أن تقول شيئًا؛ ذلك لأن اللغة وسيلة الاتصال بين الناس...»[٣].

إن للمضمون أهميته التي لا تقل عن أهمية الشكل، وإن اللغة في الأدب الأصيل إنما تستعمل لنقل مضامين قيمة.. كان سدني مثلا يرى أن المحتوى

١– الشعر.. كيف نفهمه ونتذوقه: ص١٠.

٢– السابق: ص ١٢٦.

٣– السابق: ص ١٢٥.

له مثل ما للشكل من الأهمية، وأن الشاعر هو الذي يستعمل اللغة بحيث يقدِّم للقراء عالما قادرًا على التهذيب والتثقيف بطريقة مقنعة..

وأما دريدن فإنه كان يرى أن الشاعر المسرحي –على الأقل– «يجب أن يقدم محاكاة للطبيعة البشرية تمتاز بالصدق، وتتسم بالحياة، وإن استخدامه للغة هو الوسيلة...»[1].

ويقول ديفيد ديتش: «هذا لا يعني أن الشعر ليس إلا لعبة بارعة مادتها الكلمات. الشعر ليس علمًا، أو بلاغة، أو فلسفة أخلاق، ولكنه مساوٍ لها إن لم يكن أهم منها...»[2].

وفي مقابل هذا الغلو في تقدير الشكل الذي سقنا نماذج منه لا يقبل –في منهج الأدب الإسلامي، –الغلو في تقدير أهمية المضامين. لا يقبل قول من يقول عن المضمون: إن الأدب إذا لم يتضمن قيمًا معينة وينتصر لها، فليس بأدب. ونحن نقول: بل هذا –في المصطلح النقدي– أدب. فما قاله أبو نواس وغيره في الخمر والغزل بالمذكر والمجون والاستهتار، وما قاله حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة، وبهاء الدين الأميري وغيرهم، في مديح الإسلام والدفاع عن الدعوة وما شابه ذلك، هو أدب كذلك، ما دام مصوغًا بقالب الفن الجميل، ولكن المضامين تحدد هوية الأدب واتجاهه الفكري.

الوسطية في قضية الشكل والمضمون إذن هي منهج الأدب الإسلامي. وهذه الوسطية عبرت عنها أقوال نقدية تنظيرية، ونماذج إبداعية تطبيقية كثيرة في القديم والحديث، وعند العرب والغربيين على حد سواء. وقد مرت بنا أقوال كثيرة تشير إلى ذلك.

إن العناية بالشكل -عند معظم النقاد– ليست غاية في حد ذاتها، بل ليكون هذا الشكل في خدمة المضمون على وجه من الوجوه، وهذا ما عبر

١– مناهج النقد الأدبيّ، ديفيد ديتش: ص٢٤١، ترجمة محمد يوسف نجم.

٢– السابق: ص ٢٤٤.

عنه ابن جني عندما قال: «اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة، وعليها أدلة، وإليها موصِّلة، وعلى المراد منها محصِّلة، عنيت العرب بها، فأولتها صدرا صالحا من تنقيتها وإصلاحها...»[1].

ويرد ابن جني على من يزعم أن العرب تُغفل شأن المعنى، وتجعل وُكدها العناية باللفظ، مبينًا في أكثر من موضع أن ذلك غاية للتوصل إلى معانٍ مؤثرة معبرة، يقول: «إن العرب كما تُعنَى بألفاظها، فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها، بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرمُ عليها، وأفخم قدرا في نفوسها. فأول ذلك عنايتها بألفاظها؛ فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقًا إلى إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقعَ لها في السّمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد.. فإذا رأيت العربَ قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها.. فلا ترَينّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها، وتشريف منها. ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحصينه، وتزكيته وتقديسه، وإنما المبْغَى بذلك الاحتياط للموعى عليه.. كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجِّنه ويغُضُّ منه كُدرةُ لفظه، وسوء العبارة عنه»[2].

والواقع أن هذه الوسطية الإسلامية من قضية اللفظ والمعنى هي التي يتبناها أغلب النقاد العرب، إذ كان مجمل الموقف النقديّ هو الإيمان بقيمة هذين العنصرين، وأهميتهما معا، ووجود العلاقة الوثيقة التي لا سبيل إلى تجاهلها.

إن ابن رشيق عندما شبه العلاقة بين اللفظ والمعنى بالعلاقة بين الروح

١- الخصائص، ابن جني: ١/٣١٢ .

٢- السابق: ١/٢١٥ - ٢١٧، وانظر: ١/٢٢٠- ٢٢١.

والجسم، يقوى أحدهما بقوة الآخر، ويضعف بضعفه، إنما كان يشير بذلك إلى طبيعة العمل الأدبيّ في صورته المثالية الناضجة، بحيث «إذا سلم المعنى، واختل بعض اللفظ، كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح..

وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظًّا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح.. فإذا اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتًا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع. كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة. وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصحّ له معنى؛ لأنا لا نجد روحًا في غير جسم البتة...»[1].

ولقد تواتر في النقد العربيّ مثلُ هذا التمثيل وغيره للعلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى. يقول ابن عبد ربه الأندلسيّ: «اعلم أن العلماء شبهت المعاني بالأرواح، والألفاظ بالأجسام والألباب، فإذا كتب الكاتب البليغ المعنى الجزل، وكساه لفظًا حسنًا، وأعاره مخرجا سهلا، ومنحه دلاًّ مونقًا، كان في القلب أحلى، وللصدر أملا...»[2].

ويقول في موضع آخر: «وقد رأيتهم شبهوا المعنى الخفيّ بالروح الخفيّ، واللفظ الطاهر بالجثمان الطاهر. وإذا لم ينهض بالمعنى الشريف الجزل لفظ شريف جزل، لم تكن العبارة واضحة، ولا النظام متسقا، وتضاءل المعنى الحسن تحت اللفظ القبيح كتضاؤل الحسناء في الأطمار الرثة...»[3].

وحذر ابن شرف القيرواني من الاغترار بلفظ مونق براق لا ينطوي على

١- العمدة: ١/١٢٤.

٢- العقد الفريد، ابن عبد ربه: ٥/٣٩٤.

٣- السابق: ٤/١٨٨.

معان ذات قيمة، وضرب لذلك هذا التمثيل المعبّر فقال: «إن من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع. فلا يرُعْك شماخةُ مبناه، وانظر إلى ما في سكناه، فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خاليا فاعدده جسما باليا.. والمعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح؛ فإن حسنا معًا فذلك الحظ الممدوح، وإن قبح أحدهما فلا يكن الروح...»[١].

وهذا الجاحظ -الذي يحسبه بعضهم من الشكليين المسقطين لقيمة المعاني؛ بسبب سوء توجيههم لعبارته الشهيرة عن المعاني المطروحة في الطريق- يبيّن بجلاء ووضوح أن أحسن الكلام ما اعتنق فيه هذان العنصران؛ فكان شريف المعنى بليغ اللفظ.

يقول الجاحظ: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله -عزّ وجلّ- قد ألبسه من الجلالة، وغشّاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله. فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف؛ صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة. ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة؛ أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدوُر الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة...»[٢].

ومن ثمّة فلا صحة لما يقوله عبد الملك مرتاض مبديًا إعجابه -فيما يقول- بناقدين، هما الجاحظ وجان كوهين؛ «لأن كليهما لا يحفل بالمعاني في الشعر. والشعر عندهما هو الطريقة التي يقول بها الشاعر ويبدع؛ فالشعر ألفاظ قبل أن يكون معاني...»[٣].

١- رسائل الانتقاد، ابن شرف القيروانيّ: ص ٣٢٥، «ضمن رسائل البلغاء لمحمد كرد علي».

٢- البيان والتبيين، الجاحظ: ١/ ٨٤ .

٣- بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض: ص١٧ .

إن هذا الكلام لا ينطبق على أبي عثمان كما رأيت؛ فقد كان أبو عثمان يحفل بالمعاني، والمعاني عنده ليست سواء كما ذكرنا أكثر من مرة؛ من المعاني عنده الغريب العجيب والشريف الكريم، والسخيف المبتذل، والبديع المخترع. والمعاني عنده –لأهميتها– يتنازعها الشعراء، فيدعي كلّ سبقه إليها، وينفي عن نفسه سرقتها. ولأهميتها كذلك فإنه –كما يقول الجاحظ– «لا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدعُ أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه...»[1].

إن أبا عثمان إذن يحفل بالمعاني مثلما يحفل بالألفاظ، وخير القول عنده ما قام على وسطية الجمع بينهما على نحو ما رأيت. ومن الواضح إذن أن النقد العربيّ ينطلق –في غالبيته– من قاعدة الاهتمام بالشكل والمضمون معا، وهو بذلك يمثّل هذه الوسطية التي ينشدها الأدب الإسلامي، ويدعو إليها.

ومن ثمّ فإن النقد العربيّ القديم لم تسيطر عليه فقط مسألة الشكل والمظهر الخارجيّ للأدب، وقلما تعرض لمسائل نظرية فكرية، أو اهتم بمضامين الأدب وأفكاره وقيمه، كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين المعاصرين[2].

لقد كان هنالك في النقد العربيّ دائما رأي أصحاب الشكل ورأي أصحاب المضمون، ورأي الموفّقين المعتدلين الذي تحدّثنا عنه، ورأينا أنه يمثّل الصورة العامة لموقف النقاد والأدباء العرب من هذه القضية الهامة، وهو الموقف الذي يتفق مع الوسطية التي يتبناها منهج الأدب الإسلاميّ.

١- الحيوان: ٣/ ٣١١.

٢- مقال «حول حدود النقد الأدبيّ» حسام الدين الخطيب: ص ٢٤، مجلة المعرفة الدمشقية، العدد: ١٣٢، شباط: ١٩٧٣م.

وهاهو ذا الناقد الباقلانيّ يشير إلى هذه الوسطية في التعامل مع عنصري الشكل والمضمون، فيتحدّث عن طائفة من الشعراء الذين لا يلتزمون ذلك، فهم «يسلكون حفظ الألفاظ وتصحيحها، دون ضبط المعاني وترتيبها»، وهو يراهم داخلين في قول الله عزّ وجلّ: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٦][1].

إن الأدب الإسلاميّ لا يمكن أن يهمل المعاني، أو يغضّ من قيمتها، أو ينظر إليها على أنها عنصر هامشيّ في الأدب، بل ينظر إليها على أنها مقصود الكلام والغاية منه.

يقول ابن القيّم الجوزية -رحمه الله- في جلاء هذه المسألة: «إرادة المعنى آكد من إرادة اللفظ؛ فإنه المقصود واللفظ وسيلة. وهو قول أئمة الفتوى من علماء المسلمين...[2]».

ولكن هذه المعاني -على أهميتها وكونها مقصود الكلام- تعرض في الأدب عادة بأسلوب غير عاديّ، بصياغة فنية عالية. وهذه الصياغة هي التي تحوّلها إلى أدب، وتمنحها جواز السفر إلى عالم الفنّ، ولولاها لبقيت -مهما سمت وشرفت- خارج دائرة الأدب، ويحكم عليها عندئذ بأنها كلام عادي يحمل مسمى معينًا، وهو مسمى قد يكون نفيسًا نبيلا، ولكنه لا يحمل صفة «الأدبية» ولن يحمله إلا بالشكل. وإذا كان هذا الكلام قد حمل صفة الأدب بالشكل فإنه لن يحمل صفة العظمة والخلود، ولن تتحدّد هويته الفكرية إلا بالمضمون.

وحَسْب من يبحثون عن أدب رفيع حقّق هذه الوسطية في أرقى صورها، فالتقى فيه الشكل بالمضمون، واعتنقت الأداة الفنية المتألقة مع القيم

١- إعجاز القرآن، الباقلاني: ص ٢٢٦.

٢- إعلام الموقّعين، ابن القيّم الجوزية: ٣/٧.

الخيّرة النبيلة أن ينظروا في القرآن الكريم، فهذا الكتاب –مثلما هو مصدر المسلمين في التشريع والفقه والعبادة والأحكام– هو كذلك مصدرهم في اللغة والأدب والبيان، فهو أسّ الأدب الإسلاميّ، ومغترفه الثرّ..

ثم حسب الذين يبحثون عن أدب حقّق هذه الوسطية كذلك أن ينظروا في كلام رسول الله –ﷺ– أفصح العرب وأبلغهم، وكلامه مصدر آخر من مصادر الأدب الإسلاميّ.

إن هذين المصدرين يقدّمان الصورة المثلى لأدب رفيع يروقك ويروعك بأدواته الفنية الرفيعة المعجزة مثلما يروقك ويروعك بمعانيه السامية الرفيعة التي تحمل الخير والحقّ والجمال.. يقول الخطابي مصوّرا اعتناق الشكل والمضمون في الأسلوب القرآنيّ: «اعلم أن القرآن إنما صار معجزًا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف، متضمنًا أصح المعاني: من توحيد الله عزّت قدرته، وتنزيه له في صفاته، ودعاء إلى طاعته، وبيان بمنهج عبادته، من تحليل وتحريم، وحظر وإباحة...»[1]..

وقال عنه مرّة أخرى: «إنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم. وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئًا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظمًا أحسن تأليفًا، وأشد تلاؤمًا وتشاكلا من نظمه. وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدّم في أبوابها، والترقّي في درجات الفضل في نعوتها وصفاتها...»[2].

وخلاصة القول: إن الأدب الإسلامي هو أدب قرآني نبويّ، فهو لذلك أدب الشكل والمضمون، أدب الأدوات اللغوية المتميّزة، والمضامين العفة النظيفة.

لا تساهل في مسألة الشكل لأنه الذي يجعل الكلام أدبًا، ويقدّم المعاني

١– ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص٢٧.

٢– السابق نفسه.

باهرة فعّالة قادرة على بلوغ النفس والتأثير فيها. وهو عون للأدب على بلوغ غايته، وتحقيق رسالته.

ولا تساهل في مسألة المضمون؛ إذ المعاني والأفكار هي مقصود كلّ كلام، وهي غايته وهدفه. ولا يتكلم الناس جميعًا في العادة إلا لإبلاغ رسالة معينة.

إن العلاقة بين الشكل والمضمون لا تقوم على التقابل أو التضادّ، ولا ينبغي أبدًا أن يكونا ثنائية ضدّية، أو أن يكون أنصار هذا العنصر أو ذاك في صدام مع أنصار العنصر الآخر؛ لأن العلاقة بين الشكل والمضمون هي علاقة التكامل والاتحاد، إن قيمة كل منهما مرتبطة بالآخر، بل إن قيمة كلّ منهما لا تتجلى إلا بالآخر.

ولأن الأدب الإسلاميّ أدب هادف ملتزم، وهو –على اختلاف في الوسائل والآليات– كالدين والتربية وعلم الأخلاق وما شابهها، صاحب رسالة، وهو يسعى إلى التغيير والإصلاح؛ فإن للفكر أهمية فيه، وهو لا يكتفي –على احتفائه بالجمال الفنيّ– أن يكون هذا الجمال وحده هو الغاية، بل الجمال والرسالة معا هما الغاية، وكل منهما عون للآخر، ومحقّق له..

والأديب –عندئذ– في ميدان النقد مؤاخذ على اختلال القيم الفكرية، وعن انحراف التصورات، وفساد المعاني، مثلما هو مؤاخذ على اختلال أدواته التعبيرية أو قصورها. ولا يجوز أن يقف النقد الأدبيّ من المعاني موقف الحياد، أو أن يتجاهلها في مقاربة العمل الأدبيّ وتقويمه.



الفصل الثاني

ثنائية الفنّ والالتزام

تمهيد:

تتصل قضية الشكل والمضمون في الأدب بقضية أخرى، وهي قضية «الالتزام والفن للفن» أو قضية «الالتزام والتحرر» أو «الأدب بين الطبيعة والوظيفة».

وقد نُسب أصحاب المضمون الذين تحدثنا عنهم في الفصل السابق –في الغالب– إلى الالتزام، ونُسب أصحاب الشكل –في الغالب– إلى التحرر والفنية، وعدم الحماسةِ للالتزام، بل معاداته أحيانًا.

صُنِّفَ «أصحاب المعاني» في العادة على أنهم أصحاب قضية؛ فالأدب عنهم ذو وظيفة: دينية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو فلسفية، أو غيرها. إنه عندهم ليس غايةً في حدِّ ذاته، بل هو هادفٌ ملتزم، ذو غايةٍ يسعى إليها. إنه حمَّالُ رسالة، وهو ذو قيمة معرفية، موجهٌ إلى طبقاتٍ معينةٍ من الناس، بقصد التربية، أو الإصلاح، أو التعليم، أو التحريض، أو الحث، أو التثوير، أو غير ذلك من أمورٍ «نفعية».

وإذا استعرضنا نصًّا ذا دلالة بالغة من النقد العربي القديم يوضح بعض هذه الوظائف ومصادرها وطرقَ تحققها؛ فإنا نوردُ نصَّ حازم القرطاجني الذي يقول: «لمّا كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيءٍ أو طلبهِ أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يُخيِّلُ لها فيه من حُسنٍ أو قُبحٍ أو جلالةٍ أو خسةٍ؛ وجبَ أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياءَ التي لها انتسابٌ إلى ما يفعله الإنسانُ ويطلبه ويعتقده.. وطرق تعلقها بالشيء أو فعلِه أو اعتقادِه أربعة:

١- إما أن يُحسِّن الشيء من جهة الدين.. وإما أن يُقبِّح من ضدِّ ذلك.
٢- وإما أن يُحسِّن من جهة العقل.. وإما أن يُقبِّح من ضدِّ ذلك.
٣- وإما أن يُحسِّن من جهة المروءات والكرم وما تؤثره النفس أو يُقبِّح من ضد ذلك.

٤- وإما أن يُحسِّن من جهة الحظ العاجل، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه أو يُقبِّح من ضد ذلك.

فوقوع التحسينات والتقبيحات في التخاييل الشعرية إنما يُسلَك به أبدًا طريقٌ من هذه الأربعة، وهي: الدين، والعقل، والمروءة، والشهوة...»[١].

وبسببٍ من هذه «النفعية» التي يأرب الأدب الملتزم بتحقيقها كان الاهتمام بالفكر فيه واضحًا، وللمعاني عنده شأنٌ يُذكر، فلا يُمكن إغفالها، أو الغضُّ من قيمتها، مهما كانت درجة الفنيةِ في النص الأدبي المعروض.

إن الفنية هاهنا لا تشفع أبدًا للنص إذا كان يُقدم فكرًا رديئًا. ورداءة الفكر وجودته تخضعان لتوجه المتلقي الفكري، وأفق التوقع الذي ينطلق منه.. تقول إليزابيث درو: إن كثيرًا من الناس «يجدون أنهم لا يستمتعون بالشعر إذا كانوا يختلفون مع الشاعر في معتقداته أو أفكاره؛ فاعتقاد هاميلتون الديني مثلا قد حطَّم كل استمتاع بالفردوس المفقود، وكُفْر بوب بالأنظمة الدينية قد أفسد قصيدته: مقالٌ في الإنسان... «[٢].

وأما أصحاب الشكل فقد صُنِّفوا -في الغالب- في خانة الرافضين للالتزام، السَّاعين إلى التحرر من القيود الفكرية أو الفنية. إن الالتزام -في نظر هؤلاء الشكليين- حدٌّ، أو قيد، يُثقلُ كاهلَ الأدب؛ فهو يكبِّلهُ أو يقصُّ جناحيه؛ فلا يحلِّق أو يطير إلى الأفق البعيد الذي يريد. ومن ثَمَّ فإن عناية هؤلاء القوم بالشكل طاغيةٌ غلاّبة؛ فالشكل هو أسُّ العمل الأدبي، وهو الذي يحدد طبيعته، وبه يعرف انتماء القول إلى عالم الأدب أو إلى عالم الكلام العادي، كما سبق أن ذكرنا.

هؤلاء الشكليون يرونَ أن المعاني والأفكار ليست بذات شأن، ليقل الأديب ما يشاء، لا ينبغي أن يقيده قيد. والمعاني كلها سواء: ما كان إيمانًا أو كفرًا،

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ص١٠٦ – ١٠٧ .

٢- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه: ص٣١٩.

وما كان حقًّا أو باطلا، وما كان أخلاقًا وفضيلةً أو كان فُحشًا ورذيلةً.

إن أي معنى لا يضير الكاتبَ تناوله، وهو غير محاسبٍ عليه، أو مسؤولٌ عنه، وهو غير داخلٍ في تقويم تجربته الأدبية أو الحكم عليها. إن العبرة كل العبرة في جودة الصياغة وفنية التعبير، في الصورة وليس في المادة، في الشكل لا في المضمون.

- **نظريتا الطبيعة والوظيفة «الشكلية والخلقية»**

إن أصحاب الشكل اهتموا بطبيعة الأدب، وأما أصحاب المعاني فاهتموا بوظيفة الأدب. وقد لا تكون ثنائية «الطبيعة والوظيفة» دائمًا حادةً واضحة، ولكن هذه الثنائية كانت حاضرةً باستمرار، ومنها تشكلت نظريتان أدبيتان. وقد أطلق بعض النقاد على هاتين النظريتين:

١- النظرية الشكلية.
٢- النظرية الخلقية.

يقول غراهام الذي استخدم المصطلحين السابقين متحدثًا عن هاتين النظريتين في النقد الغربي: «نحتاج إلى اسمين مناسبين لهذين النموذجين للنظرية الأدبية، وسندعوهما: النموذج الخُلُقي، والنموذج الشكلي»[١].

وقد بدت كل واحدة من هاتين النظريتين منحازةً إلى ركنٍ من أركان العمل الأدبي مهملةً الركن الآخر، وظهرتا - كالعادة- وكأنهما ثنائية ضدّية.

يقول غراهام: «إن الذين يولون أشد عنايتهم لما وُضِع له الأدب يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليليةٍ عمَّا هو الأدب. وإن الذين يُعنونَ أكثر ما يُعنَون بما هو الأدب، يميلون إلى تكوين فكرةٍ هشةٍ وغير تحليليةٍ عمَّا وضِعَ له الأدب...»[٢].

١- مقال في النقد، غراهام هو: ص ١٥.

٢- السابق: ص ١٤.

ويبينُ وجهة نظر كلٍ من هذين الفريقين بقوله: «فالأولون –أي أصحاب النظرية الخُلُقية– يرون الأدب جزءًا من الفعالية الإنسانية بعامةٍ، ولا يهتمون إلا أقل اهتمام بطبيعة عمل الأدب في حدٍّ ذاته. والآخرون –أصحاب النظرية الشكلية– يرون الأدب فعاليةً تحتوي ذاتها، لها مناهجها الخاصة وأهدافها. وهاتان النظريتان، أو نموذجا النظرية النقدية، يظهران حين يبلغ الأدب مبلغَ الوعي بذاته. وما بَرِحتا منذ ذلك الحين أساسًا للتفكير في الأدب...»[1].

وقد طال الجدل حول هاتين النظريتين، ولكنه لم يكن شديدَ الوضوح، ولم يتبلور التمييز الحادّ بينهما إلا في العصر الحديث فيما سُمِّي: «الفن للفن» و«الفن الملتزم». فأما أصحاب «الفن للفن» أو النظرية الجمالية فهم يرون الأدب ممارسة جمالية خالصة، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بوظيفة معينة، أو غايات نفعية؛ إنه هدف في حدّ ذاته، ينشد الجمال، وتسلية النفس، من غير أن يتوخى النهوض بأي دور اجتماعي أو سياسيّ أو إصلاحيّ أو تربويّ، أو ما شاكل ذلك من الوظائف والأدوار النفعية.

وأما أصحاب «الفن الملتزم» أو الفن من أجل المجتمع والحياة فالأدب عندهم هادف مجنّد، تكمن قيمته ومصداقيته فيما يؤدّيه من الوظائف؛ فهو أداة إصلاح وتهذيب، وتربية وتعليم، وهو موظف لخدمة قضايا الأمة والمجتمع، والتعبير عن هموم الناس ومشكلاتهم، فهو أداة فعّالة نافعة.

- **قدم النظريتين:**

إن هذين المنزعين في النظرة إلى الأدب قديمان؛ عرفا عند العرب والغربيين منذ عرف الأدب، وبدأ التنظير لقضاياه، أو دراسته والكلام عليه.

عند اليونان مثلا: عني أفلاطون باستقصاء مكانة الأدب، ودوره في

١- مقال في النقد: ص ١٤.

التجربة الإنسانية، وأثره في المدينة الفاضلة التي كان يسعى إلى تكوينها. ولمّا لم يرض -بحسب نظرية المحاكاة المفترضة عنده- عن أثر الشعر؛ إذ رآه سلبيّا غير إصلاحي ولا أخلاقيّ، لم يفسح للشعراء -إلا قليلا منهم- مكانا في مدينته الفاضلة، آثر طردهم بلا رحمة، لأنهم -من وجهة نظر خلقية احتكم إليها- يسيئون إلى الحقيقة، ويبتعدون عنها.

فأفلاطون- كما هو واضح- يُعنى بوظيفة الأدب، ولكنه لم يقل إلا أقلّ القليل عن طبيعته، أو عن ماهيته في حدّ ذاته، أي عن تأليفه الدّاخلي[1].

وأما تلميذه أرسطو فقد اهتم اهتمامًا أكثر بماهية الأدب، وكيف يعمل عمله، وذلك في كتابه الشهير «فن الشعر» الذي يعود تاريخه إلى القرن الرابع قبل الميلاد، وذلك في موطن دفاعه عن الشعر، ورده على أستاذه أفلاطون الذي انتقص من مكانته لسلبية الدور الذي ينهض به، على نحو ما ذكرنا.

- سبق النظرية الخُلُقية:

يبدو أن «النظرية الخُلُقية الأدبية» كانت هي الأسبق في الظهور، وهي التي عوَّل عليها النقد القديم خاصة، وغلبت على تفكيره وعلى تعامله مع الأدب.

يقول غراهام هو: « تأخرَ ظهور النظريات الشكلية كثيرًا، ففي النقد القديم لا يجوز تمامًا أن نتحدث عن نظريات شكلية في الأدب كما نعرفها الآن، بل نتحدث عن كُتَّابٍ لهم اهتمامات شكلية. ولم تصبح وجهة النظر الشكلية جليةً بشكلٍ كافٍ، وواعيةٍ لذاتها كنظرية في الأدب إلا مع ظهور علم الجمال لدى كانت وبومجارتن. فالنظرية الشكلية هي الأكثر إرهافًا بين النظريتين، ولم يعتنقها سوى الفلاسفة وعلماءِ الجمال وبعض أنواع الفنانين. وقد اعتنق النظريات الخلقية أيضًا فلاسفة وفنانون وعلماء

١- مقالة في الأدب: ص ١٣.

جمال، سوى أنها قد اعتنقها أيضًا أناسٌ بسطاء»[١].

ويقول أحد الكتَّاب الشيوعيين: «أغلب الفنانين الرواد في القرون الوسطى وعصر النهضة كانوا مضطرين لخوضِ صراعٍ عنيفٍ من أجل استقلالية إبداعهم عن التسلط الكنسي، والدوغماتية اللاهوتية.. وإن الفلسفة المادية التقدمية، وعلم الجمال، دافعا بقوة واستمرارية عن استقلالية الفن، ورسَّخا هذا الاتجاه التقدمي الذي سانده العلماء والفنانون والرواد في معظم بلدان العالم...»[٢].

- الشكلية والخلقية في النقد العربي:

عاشت في النقد العربي القديم النظريتان: الشكلية والخلقية مترافقتين، وبقدرٍ من التوازن إلى حدٍّ كبير كما رأينا عند الكلام على قضية الشكل والمضمون التي هي جزءٌ رئيسٌ من هذا الموضوع. وكان حظهما متفاوتًا من ناقدٍ إلى آخر.

ووُجد في التراث العربي أدباء ونقاد عُنُوا بالشكل عنايةً كبرى، وقد يتطرفون حتى يُسقِطوا من قيمة المعاني كما رأينا عند قدامة مثلا، أو من دور الأدب وأثره في الدين والأخلاق والتربية والمجتمع. وهم فئةٌ قليلة، لا تمثل اللوحة الكبرى للنقد العربي القديم، وقد اعتمد بعض الباحثين المعاصرين على أقوالهم وحدها في تعميم الحكم على النقد العربي التراثي بأنه نقدٌ جماليٌّ شكليٌّ عني بطبيعة الأدب ولم يعن بوظيفته أو دوره الخلقيّ والاجتماعيّ.

قال رئيف الخوري: «طغى على أدبنا القديم جانب «الإستاطيق» أو علم الجمال، ولا سيما في العبارة، فكان نقادنا القدامى ينظرون إلى الأثر الأدبي - في الأعم الأغلب- من حيث هو مبنى، فيلتمسون وجهَ الجمال في

١- السابق: ص ١٧.

٢- الفن والدين: د.ف. ميخنوفسكي: ص ٤.

لفظةٍ معبرةٍ وقعت موقعها، أو في تركيبٍ بليغٍ، أو قافيةٍ محكمة التركيز، أو التفاتةٍ بارعةٍ، أو تشبيهٍ أو مجازٍ مبتكر. وإذا أعاروا جانبَ المعنى اهتمامهم فلينقدوه من حيث موافقته لمقتضى الحال. يقرؤون قصيدة شاعرٍ فيحكمون عليها من حيث قُصِدَ إلى المدح والإطراء، لا من حيث هي صدقٌ وصوابٌ وحقٌ بالقياس إلى الموضوع...»[1].

وقال محمود الربيعي: «الناظر في النقد العربي القديم لا يجد فيه ما يُشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة، ولكنه يجد فيه ما يشير إلى عكس ذلك. والحق أن المقاييس التي كان يقوم عليها نقد الشعر عند العرب مقاييس فنية خالصة في عمومها، أما الأخلاق –التي كانت تعني في نظرهم التعاليم الدينية والأهداف التعليمية– فقد كانت خارجة عن مهمة الشعر...»[2].

وقال عز الدين إسماعيل: «الملاحظة التي وقف عندها النقد العربي –وأصر في كل حالة على موقفه– هي أن الفن لا يمكن أن يعيش في كنفِ الدين أو الأخلاق، وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته، وكأن استهداف أوجه الخير يُضعفُهُ كما قال الأصمعي...»[3].

وقال في موضع آخر: «من الظواهر الغريبة في عهد بني أمية أن يُصبح الأخطل –وهو نصراني– شاعر الخلافة في فترةٍ من الفترات. وقد يكون لذلك تفسيراتٌ مختلفة، ولكن التفسير اللازم هو أن هذا الموقف لم يكن غريبًا في أمةٍ تفصل فصلا تامًا بين الشعر والدين، أو تجعل النزعة الدينية من معطلاتٍ الشعر...»[4].

وقال في موضع ثالث: «انتهى مفهوم الأدب عند العرب إلى أنه صناعة..

١- الأدب المسؤول: رئيف الخوري: ص ١٦٧.

٢- في نقد الشعر: محمود الربيعي: ص ٦٥.

٣- الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل: ص ١٨١.

٤- السابق: ص ١٨٣.

وإن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال في الشكل دون المحتوى.. ولم يدخل الناقد الموضوعي محتوى العمل الأدبي، على أساس أن المحتوى يتّصل بشيءٍ آخر سوى الجمال...»[١] .

وقال عز الدين إسماعيل كذلك: «لم يكن النقاد منعزلين عن الشعراء، فوقفوا بجانبهم في موقفهم، ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق أساسًا يرفعون به شاعرًا ويخفضون آخر، واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدي، وربما رأوا منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر، أو أنه على الأقل مما يَحسُنُ بِهِ قول الشعر...»[٢] .

وقال كذلك: «إن المؤثر الديني -سواءٌ في الجاهلية أو الإسلام- لم يستجب له الشعراء، وكأن فترة ظهور الإسلام كانت فترة عارضةً في حياة هذا الشعر ما لبث أن تحول بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم، فترك الدين، وترك الأخلاق؛ ترك لهما ميدانهما، ووقف بعيدًا لا يكاد يتأثر بهما، بل لعله كان يتأثر بهما تأثرًا سلبيًا...»[٣] .

بل إن عزّ الدين إسماعيل يذهب إلى أبعد من ذلك؛ إذ يجعل النقد العربيّ منتميًا إلى نظرية «الفن للفن» الغربية بكل ما ترتبط به هذه النظرية من مرجعية فلسفية هي أبعد ما تكون عن طبيعة الفكر العربيّ في تلك الحقبة من تاريخه، يقول: «إن نظرية الفن للفن أساسية وطبيعية في الفن العربيّ، لا في الفن التصويريّ فحسب، بل في الفن القوليّ كذلك...»[٤] .

وجعل محمود الربيعي ارتباط الأدب بالأخلاق تيارًا جديدًا لم يعرفه التراث العربيّ، وإنما هو نزعة دخلت النقد العربيّ عن طريق الفكر الأوروبيّ، يقول: «ينبغي أن يكون واضحًا منذ البداية أن الذين دعوا إلى أن

١- السابق: ص ٣٩٨.

٢- السابق: ص ١٨٥.

٣- السابق نفسه، وانظر كثيرًا من مثل هذه الآراء في ثنايا هذا الكتاب، فهو يروج لهذا الاتجاه.

٤ - السابق: ص ٣٣٥.

يكون الأدب هادفًا في النقد العربيّ الحديث يدينون بأفكارهم هذه –دون أن يكون في ذلك ما يعيبهم– للفكر الأوروبيّ، سواء منهم من يلتزم بفكر مذهبيّ بعينه كسلامة موسى، أم من كان –ولا يزال– يصدر عن مذهب خاصّ هو المذهب اليساريّ في الفكر عموما، وفي الفكر النقديّ بصفة خاصّة، مثل محمود أمين العالم...»[١].

وكان موقف بعض الدارسين –على خطئه كذلك– أكثر اعتدالا من هذه الأقوال التي سقنا بعضا منها؛ إذ لم ينكر وجود هذا التيار الهادف في التراث النقديّ العربيّ، ولكنه ربطه بطائفة من رجال الدين والأخلاق والحكام، ونفى أن يكون هذا الاتجاه موجودا «عند نَقَدة الأدب الخالص الذين يزنون الشعر بميزان الفنّ الخالص...»[٢].

والواقع أن هذه أحكام جميعها غير صحيحة؛ لأنها أحكام تعميمية خرجت من عباءة استقراء ناقص؛ إذ نَظَرتْ إلى مجموعة معدودة من النصوص، كقول الأصمعيّ: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لانَ؛ ألا ترى حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير، من مراثي النبيّ –ﷺ– وحمزة وجعفر –رضوان اللّه عليهما– وغيرهم، لانَ شعره. وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول، مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء، وصفة الحُمُر والخيل والحرب والافتخار. فإذا أدخلته في باب الخير لان»[٣].

وكقول الجرجاني في معرض الدفاع عن المتنبي الذي اتُهم بضعف العقيدة في بعض شعره: « الدين بمعزل عن الشعر».[٤]

وكقول الصولي في موطن رد تهمة مماثلة وُجِّهت إلى بعض شعر أبي تمام:

---

١ – في نقد الشعر:ص٧٢

٢– أسس النقد الأدبيّ عند العرب: أحمد أحمد بدوي: ص ٤٠٠.

٣– الموشح: المرزباني: ص ٨٥،٩٠.

٤– الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجاني، ص ٦٤.

«وما ظننت أن كفرًا يُنقص من شعر، ولا أن إيمانًا يزيد فيه...»[١].

وكقول العميدي عن أبي الطيب كذلك: «كيف يسوغ أن أثلبه لإلحادهِ، أو أعيبه لسقوط آبائه وأجداده، وأنا أتحقق أن أكثر من يُستشهد بأشعارهم المشركون والكفار والمنافقون والفجار...»[٢].

وما شاكل ذلك من نصوص، وهي نصوصٌ -على قلتها، وعلى كونها قيلت في مناسبات معينة، وتحتمل أكثر من توجيه- لا تمثل حقيقة النقد العربي، بل إن المستقرئ لنصوص هذا النقد ليرى بوضوح أن النظرية الخلقية التي استُنبِطت من نصوص الأدب العربي هي الأصل الكبير الذي يرسم وجهَ هذا النقد وملامحه الأساسية.

وقد جمعت في كتابي (النقد العربي القديم.. نصوص في الاتجاه الإسلامي والخُلقي)[٣] حوالي ألف نص تثبت هيمنة النظرية الخلقية الإسلامية، وسيطرتها على هذا النقد.

ويمكن- بشيءٍ من التبسيط- تلخيص أبرز ملامح النظرية الخلقية عند العرب في القضايا التالية:

١- وظيفة الشعر.
٢- نقد المعاني: استحسانًا واستقباحًا.
٣- الضبط العقدي لأغراض الشعر.
٤- التحرج من رواية ما صادم العقيدة.
٥- إسقاط منزلة الشاعر بسبب استهتاره وسوء عقيدته.
٦- إيثار الصدق، وذم الكذب والغلو.

وسأتكلم عن هذه القضايا باختصار؛ لأن نصوصها موجودة في كتابي

١- أخبار أبي تمام: الصولي، ص ١٧٢.
٢- الإبانة عن سرقات المتنبي: العميدي، ص ٢٤.
٣- طبع دار الفكر، دمشق، ١٤٢٦هـ = ٢٠٠٥م.

الذي أشرت إليه، كما أن كل قضية منها تستحق أن تفرد ببحثٍ مستقل.

١- وظيفة الشعر:

لم ينظر النقد العربي إلى الشعر أبدًا على أنه نشاط للمتعة أو الإطراب فحسب، أو أنه فنٌّ مجردٌ عن الغرض، بل نظر إليه على أنه نشاطٌ جاد فعال، يقوم بأدوارٍ نفعية متعددة، وهو عندئذٍ ممتع ومفيد.

إنه -منذ الجاهلية- ديوان العرب، وسجل مفاخرها وأيامها، ومستودع أخبارها وعلومها وثقافتها، وهو مصدر للحكمة والمثل، ومنبعٌ للتجارب والخبرات. كان عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- يقول:«كان الشعر علمَ قومٍ لم يكن لهم علمٌ أعلم منه»[١].

وقال الجاحظ متحدثًا عن هذا الدور المعرفي للشعر العربي: «كل أمةٍ تعتمد في استيفاء مآثرها، وتحصيل مناقبها على ضربٍ من الضروب، وشكلٍ من الأشكال. وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد على الشعر الموزون، والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها»[٢].

ثم تعمقت وظيفة الأدب عامةً والشعر خاصةً في الإسلام؛ فجُندَ في المعركة التي نشبت بين معسكري الكفر والإيمان، وصار سلاحًا فتاكًا من أسلحة الجهاد والدفاع عن الدعوة، وقد رسَّخ الإسلام وظائفه الخُلقية والتربوية والثقافية، فصار مصدرًا للحكمة.. قال رسول الله ﷺ: «إن من الشعر حكمة»[٣].

وصار حَسَنُه للعبرة والموعظة، والدلالة على الأفعال المجيدة، والصفات المحمودة. كتب عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- إلى أبي موسى الأشعري يقول له: «مُرْ من قبلكَ بتعلم الشعر؛ فإنه يدل على

١- كنز العمال: علاء الدين الهندي: ٣/ ٨٥٣.

٢- الحيوان: ١/ ٧١.

٣- رواه البخاري في الأدب المفرد.

مكارم الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب»[1].

صار الشعر سجِلا للمآثر، وديوانًا للأخلاق الرفيعة، والمناقب الحميدة. صار مصدرًا للتربية وتهذيب النفوس.. يقول المظفّر العلوي عن الشعر: «به تُضرب الأمثال، ويفتخر الرجال على الرجال، وهو قيد المناقب، ونظام المحاسن. ولولاه لضاعت جواهر الحِكم، وانتثرت نجوم الشرف، وتهدمت مباني الفضل، وأقوت مرابع المجد، وانطمست أعلام الكرم، ودَرَسَتْ آثار النعم...»[2]. ثم صار الشعر مصدرًا للغة وشواهدها، وعونًا على فهم القرآن الكريم، وحديث رسول الله ﷺ.

كان ابن عباس -رضي الله عنهما- يقول: «إذا قرأتم شيئًا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوانُ العرب». وكان إذا سُئلَ عن شيءٍ من القرآن أنشد فيه شعرًا[3].

وقال السيوطي: «وليُعتنَ بحفظ أشعار العرب؛ فإن فيها حكمًا ومواعظ وآدابًا، وبها يُستعان على تفسير القرآن والحديث...»[4].

وهكذا يبدو الأدب في هذه النظرية الخلقية ذا أغراضٍ ووظائف: دينيةٍ، واجتماعيةٍ، ونفسيةٍ، وثقافيةٍ، وسياسيةٍ.. وغيرها. وهو عندئذٍ ليس فنًّا للفن، ولا أدبًا للأدب، وليس هدفًا في حد ذاته، بل تبدو أهميته التي اكتسبها، حتى كان فن العرب الأكبر، في الوظائف الجليلة التي نهض بها.

٢- نقد المعاني:

إن نقد المعاني والأفكار هو من صلب النظرية الخُلقية؛ إذ هو بيانٌ لدور الأدب، وأثره، وبعده الديني والاجتماعي والمعرفي وغير ذلك.

١- العُمدة لابن رشيق: ١/ ٢٨.

٢- نضرة الإغريض: ص ٢٩٣.

٣- العُمدة: ١ / ١٧.

٤- المُزهر: السيوطي، ٢ / ٣٠٩ .

وقد نُقدت معاني الأدباء وأفكارهم في تراثنا العربي باستمرار، ولم يُترك لهم الحبل على الغارب، يقولون ما يشاؤون من غير محاسبة، ولم يُنظر إلى معانيهم على أنها متساويةٌ في القيمة كما يقول بعض أصحاب النقد الشكلي، بل نُقدت: خُلُقيًا، ودينيًا، واجتماعيًا، ومن حيث مخالفة العرف، ومن حيث الصدق والكذب، والقصد والمبالغة، وغير ذلك.

وقد كُفِّرَ شعراء بسبب معانيهم المخالفة للدين، أو نُسبوا إلى الفسق، أو العبث، أو المجون، أو البذاءة، أو الخبث، أو غير ذلك.. قال المرزباني عن ابن الرومي: « كثيرٌ من أهل الأدب ينكر خبث لسان علي بن العباس الرومي، ويطعن عليه بكثرة هجائه...»[1].

وقال ابن قتيبة عن بعض شعر علي بن جبلة -العكوّك-: «ومما أسرف فيه فكفر، أو قارب الكفر، قوله لأبي دُلف:

أنت الذي تُنزل الأيـام منزلها ... وتنقل الدهر من حالٍ إلى حالِ

وما مددت مدى طرفٍ إلى أحدٍ ... إلا قضيت بأرزاقٍ وآجـــــالِ[2]

وقال ابن قتيبة عن بعض شعر أبي نواس: «ومما كفر فيه أو قارب الكفر قوله:

تُعلَّلُ بالمنى إذ أنت حَيٌّ ... لِبَعدِ الموت من لبنٍ وخمرِ

حياةٌ ثم موتٌ ثم بعثٌ ... حديث خرافةٍ يا أم عمروِ

وقوله.. وقوله.. وقوله»[3].

وأورد أبو هلال العسكري بعضًا مما سماه «كلام الملحدين لعنهم الله»، ومنهم ديك الجن، وابن أبي البغل، وغيرهما، ثم قال: «قبّحهم الله، لقد

١- الموشح: المرزباني، ص ٥١٦.

٢- الشعر والشعراء: ص ٨٦٦.

٣- السابق: ص ٨٠٧.

أعظموا القول، ولم ينتفعوا إلا بالفضيحة في الدنيا، والإثم في الآخرة»، ثم يقول مُعتذرًا عن إيراد أشعارهم: وإنما أُورد مثل هذا لتعرف أهله، ولأن تسمية الكتاب تُوجبه»[1].

كما أفرد مهلل بن يموت في كتابه «سرقات أبي نواس» بابًا سمّاه «الكفريات» عرض فيه نماذج من استهتار أبي نواس في شعره، وسوء عقيدته، وعدّها من سقطاته[2].

بل لم ينجُ حتى الجاهليون من نقد معانيهم نقدًا خلقيًّا، أو اجتماعيًّا، بل دينيًّا بالمعايير الإسلامية أحيانًا.

نقد ابن شرف القيرواني قول زهير:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبـ ـتُمِته، ومن تخطئ يُعمّر فيهرم

فقال: «غلِط في وصفها بخبط عشواء. على أننا لا نطالبه بحكم ديننا؛ لأنه لم يكن على شرعنا، بل نطالبه بحكم العقل فنقول: إنما يصح قوله لو كان بعض الناس يموت وبعضهم ينجو»[3].

ونقده في قوله:

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يُهدّم، ومن لا يظلم الناس يُظلمِ

فقال: «تجاوز هذا الحق الباطل، وبنى قولا ينقضه جريان العادة، وشهادة المشاهدة؛ وذلك أن الظلم وعرةٌ مراكبه، مذمومة عواقبه، في جاهليته وإسلامنا، فحرّض في شعره عليه»[4].

إن نصوص نقد المعاني الخارجة على الدين والأخلاق والعرف والمنطق

١- ديوان المعاني: أبو هلال العسكري: ٢/ ٢٥١.

٢- سرقات أبي نواس: ص ١٤٦ وما بعدها.

٣- رسائل الانتقاد: ابن شرف القيرواني، ص ٣٣٢، ضمن رسائل البلغاء، تحقيق محمد كرد علي.

٤- السابق نفسه.

كثيرة جدّا، ولا تكاد تُحصى[1]. وما أوردنا إلا نماذج يسيرة للتمثيل والتدليل على حضور النقد الإسلامي الخلقي بقوة ووضوح.

وفي مقابل ذلك، أثنى النقاد على كثير من المعاني لجدّتها أو طرافتها، أو لما فيها من الحكمة والموعظة، والدعوة إلى مكارم الأخلاق ومحمود الصفات، أو لصدقها ونبلها وشرفها، أو غير ذلك. وصنفت مثل هذه المعاني في كتب ومؤلفات عُرفت بكتب أو دواوين المعاني، وطار بعضها شواهد وأمثالا وشوارد حكم.[2] وهي أيضا كثيرة لا سبيل إلى إحصائها، وهي في هذه الحالة مصدر هامّ من مصادر المعرفة والثقافة والتهذيب.

٣- الضبط العقدي لأغراض الشعر:

من ملامح النظرية الخلقية في النقد العربيّ وقوف النقاد في وجه انحراف أغراض الشعر، ودعوتهم النظرية والتطبيقية لضبط هذه الأغراض على وفق العقيدة الإسلامية، ومبادئ الدين والأخلاق وقيم المجتمع وأعرافه.

ولسنا الآن في موطن تفصيل القول في ذلك؛ فقد كتبت بحوث ورسائل علمية تبيّن التصوّر الإسلاميّ لما ينبغي أن يكون عليه المديح، والهجاء، والفخر، والغزل، وغير ذلك من أغراض القول وضروبه[3].

وحسبنا في هذا المقام -من باب التدليل على حضور هذه النظرية الإسلامية النقدية- أن نتوقف -باختصار شديد- عند غرض المديح.

المديح:

فهو غرض رئيس من أغراض الشعر العربيّ، وله حضوره الطاغي في تراثنا الأدبيّ، وهو ضرب من القول جائز، يكون مندوبًا مستحبًا، ولكنه

١- انظرها في كتابنا: «النقد العربي القديم: نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي»، ص ٢١٦- ٢٥٣.

٢- انظر نماذج من ذلك في المصدر السابق: ص ٢٠٥ — ٢١٦.

٣- انظر: «النظرة النبوية في نقد الشعر»، وليد قصّاب: ص ٤٢-٥٦.

كذلك قد يكون محرمًا أو مكروهًا. إنه -ككل ضرب من ضروب القول- لا يجوز أن يُرسل الكلام فيه إرسالا من غير ضوابط أو معايير. وليست أشكاله كلها مقبولة، ولا معانيه جميعا سواء.

وقد أثنى القرآن الكريم على الأنبياء والصالحين وبعض الشخصيات وأهل الفضل من الرجال والنساء، ومدحهم بصفات جليلة. وأثنى النبي ﷺ على عدد من أصحابه، وعلى أهل الفضل والخير. كما مُدح النبيّ ﷺ والخلفاءُ والصحابةُ والصالحون، بل طلب النبيّ -عليه السلام- أحيانا من بعض الشعراء أن يمدحوا بعض الصحابة والفضلاء.

وقد دلّ ذلك كله على جواز المديح وعلى مشروعيته. ولكن هذا الجواز مشروط بضوابط كثيرة، بيّنها الشرع، وطبّقها النقّاد، فراحوا يحثون الأدباء على مراعاتها، ويأخذون عليهم مخالفتها والخروج عليها، كما رأينا من خلال النماذج اليسيرة التي عرضنا لها.

ومن ضوابط المديح التي صدرت عن التصور الإسلاميّ، واستظلّت بظل العقيدة والأخلاق:

أ- الصّدق: والصّدق في المديح يعني ثلاثة أمور:

- أحدها مدح أهل الفضل الذين يستحقون المديح، فلا يُمدح الفسقة أو الظلمة أو الأشرار؛ لقول رسول الله ﷺ: «إذا مدح الفاسق غضب الله، واهتزّ لذلك العرش»[1].
- وثانيها: مدح المرء بما فيه، وقد أثنى عمر بن الخطّاب -رضي الله عنه- على زهير بن أبي سلمى بقوله: «لا يمدح الرجل إلا بما فيه»، وصار قول عمر قاعدة التزمها النقد الإسلاميّ، وحثّ عليها النقاد.

وقال ابن رشيق في شرح عبارة عمر: «إنما وصفه بالحذق في صنعته

١- أخرجه ابن أبي الدنيا في: «الصمت وحفظ اللّسان»: ص ١٢٩.

والصدق في منطقه، لأنه لا يحسن في صناعة الشعر أن يعطى الرجل فوق حقّه من المدح؛ لئلا يخرج الأمر إلى التنقص والإزراء...»[1].

- وثالثها: عدم المبالغة والغلو بالتزيد في الصفة حتى يصبح القول كذبا وتزويرا.

وما أكثر ما آخذ النقاد الشعراء على مبالغاتهم وكذبهم في المديح مؤاخذة قد تصل أحيانا إلى حدّ اتهام أقوالهم بالكفر! على نحو ما مرّ معنا، وعلى شاكلة قول المرزباني: «قال أبو نواس شيئا من الشعر في الأمين اتهم فيه؛ لأنه قال قولا عظيما لا يتكلّم بمثله مسلم، وهو:

تنازع الأحمدان الشبه فاشتبها خلقا وخلقا كما قدّ الشراكان

اثنان لا فصل للمعقول بينهما معناهما واحد والعدّة اثنان[2].

ب- المديح بالقيم الإسلامية والخلقية: والإعراض عن المديح بالقيم المادية أو الحسية أو الخَلقية، ممّا لا حظّ للإنسان في اكتسابها.

وقد عبّر عن مثل هذا نقد عبد الملك بن مروان لابن قيس الرّقيات، ومقارنة ما قاله فيه بما قاله في مصعب بن الزبير.. قال له: أما لمصعب بن الزبير فتقول:

إنما مصعب شهاب من اللّه تجلّت عن وجهه الظلماء

وأما لي فتقول:

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب [3]

ولعلّ قدامة قد نظر إلى قول عبد الملك هذا عندما دعا الشعراء إلى المدح بقيم دينية خلقية، وهي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة؛ لأن كلّ واحدة

١- العمدة: ٢/٩٩.

٢- الموشح: ص ٤١٦.

٣- السابق: ص ٢٩٤.

من هذه الفضائل الأربع المتقدّم ذكرها وسط بين طرفين مذمومين...[١] .

ج- عدم القطع في القول أو التأكيد في المديح تأكيدًا ينزله منزلة اليقين، بل حسب المادح -عندما يستوفي مدحه ما ذُكر من الضوابط- أن يورد ما يورده من صفات من يمدحه على سبيل الظنّ؛ لأنه لا يعلم السرائر وبواطن الأمور إلا اللّه، وإنما يمدح المادح على حسب الظاهر الذي يعرفه، والظاهر ليس كلّ شيء، فعلى المادح ألا يجزم في القول، وأن يلتزم قول رسول اللّه -صلّى اللّه عليه وسلّم-: «إن كان أحدكم لا بدّ مادحًا فليقل: أحسب فلانا، ولا أزكّي على اللّه أحدا. حسيبه اللّه إن كان يرى أنه كذلك»[٢].

د- عدم التكسب بالمديح: لما تحمل عليه المصلحة المادية عندئذ من الكذب وتزوير الحقائق، وانحطاط همّة القائل؛ ولذلك قال معاوية بن أبي سفيان -رضي اللّه عنه-: «إياك والمدح؛ فهو كسب الأنذال»[٣]، وفي رواية: «فهو كسب الخسيس»[٤].

وقد أنفت طائفة من الشعراء -من منظور ديني خلقيّ- من مديح أحد، من هؤلاء مثلا -وهم كُثر- عمر بن أبي ربيعة «كان لا يمدح أحدا، ولذلك لما قال له سليمان بن عبد الملك: ألا تمدحنا؟ قال: إنما أمدح النساء لا الرجال[٥]. يعني: يتغزّل بهنّ.

وعلى شاكلة هذا الضبط العقديّ الخلقيّ لغرض المديح ضبطت أغراض الشعر الأخرى. وكان هذا وجها آخر من وجوه النظرية الخلقية النقدية عند العرب.

١- نقد الشعر: ص ٧٢.

٢- رواه البخاري، انظر: «فتح الباري»: ٦/ ٢٠٤

٣- محاضرات الأدباء: الراغب الأصبهاني: ١/ ٨١.

٤- المحاسن والمساوئ: البيهقي: ص ٣٤٢ .

٥- رسالة «سرح العيون»، ابن زيدون: ص ٢٤٤.

٤- عدم رواية ما صادم العقيدة:

تحرّجت طائفة من النقاد من رواية ما صادم العقيدة من الأشعار والأقوال، وأضربت عن ذكرها في مختاراتها التي جمعتها.. من هؤلاء مثلا الحصري القيرواني، وهو يصرّح بذلك في مقدّمة كتابه «جمع الجواهر» فيقول: «تجنبت أن أهدي إليك، وأورد عليك، ما يخرج به قائله في الدين، عن اتباع سبيل المؤمنين. فمن أهل الإلحاد والأهواء من يسرّ حسوا في ارتغاء -أي يخفي السمّ في الدسم- ويطلب ما يشفى به من دائه، ويضحك خاصّة أودّائه.. وقد قيل: الراوية أحد الشاتمين...»[١].

ولم يعجب هذا المنهجُ واحدا مثل زكي المبارك، وقال: «إنه صرّح في كتابه (مدامع العشاق) بإنكار هذا المنهج، وبيّن ثمّة أن حرص الحصري على الأخلاق ضيع علينا ما أعرض عنه...»[٢]. ولكن الأخلاق عند القيرواني كانت أهم، وهو عليها أحرص.

ومثل الحصري في ذلك ابنُ بسام -صاحبُ الذخيرة- وقد صرّح كذلك أنه صان كتابه عن «شين الهجاء، وأكبره أن يكون ميدانا للسفهاء...»[٣]. كما ذكر أنه قد أعرض عن ذكر كثير من شعر ولادة بنت المستكفي -صاحبة ابن زيدون- لأن أكثره هجاء[٤].

وأخذ ابن بسّام على أبي منصور الثعالبي روايته لبعض شعر السفه والمجون، وعاتبه قائلا: «إن أبا منصور الثعالبي كتب في يتيمته ما شانه وسمه، وبقي عليه إثمه»[٥].

وتحرّج البلويّ -صاحب كتاب ألف باء- من رواية ما وقع له من أقوال في

١- جمع الجواهر: الحصري القيرواني: ص ٣.

٢- مقدّمة «زهر الآداب»: ص ١٧، تحقيق زكي المبارك.

٣- الذخيرة: ابن بسام: القسم الأول - المجلد الأول: ص ٥٤٥.

٤- السابق: القسم الأول - المجلد الأول: ص ٤٣٢.

٥- السابق: القسم الأول — المجلد الأول: ص ٥٤٥، ٨٢٥.

«مدح الخمر وأوصافها وتحسينها وشاربيها»، فترك مواضعها من الكتاب بياضا...»[1].

كما أعرض ابن المعتز أحيانا عن رواية ما جاوز الحدّ في الفحش أو السفه، كقصيدة لمحمد بن الدورقي يقول عنها: «إنها فاحشة فتركناها»[2].

وسلك بعض النقاد في هذه المسألة مسلكًا آخر؛ فكان يغيّر بعض ألفاظ الكلام الذي يرى فيه استهتارًا عقديًّا، أو يضرب عن ذكره ويترك في مكانه بياضًا؛ اجتنابًا لرواية ما فيه غلو في القول، أو مسّ بالدين.

أورد المرزبانيّ قول أبي نواس الذي سمعه الرشيد فاستشاط غضبا، وهو:

فلولا دخول النار بعد بصيرة عبدت مكان..... عيسى بن مريما

فترك بياضا مكان كلمة «اللّه»[3].

واعتذر بعض النقاد عن إيراد بعض من أمثال هذه الأقوال التي قد يكون فيها تجوّز أو غلو، أو زندقة، وعلّل ذلك بأنه يورده من باب التعريف بأصحابه، أو لأن طبيعة الكتاب أو تسميته تستوجب ذلك، من هؤلاء أبو هلال العسكري؛ فهو يذكر أنه أورد في «ديوان المعاني شيئا» من كلام الملحدين –لعنهم اللّه– وإنما أورد مثل هذا لتعرف أهله، ولأن تسمية الكتاب توجبه[4]؛ إذ هو ديوان في المعاني؛ فالقصد منه جمع أعيان الأفكار والأقوال.

وهكذا كان حرج بعض النقاد والرواة من إيراد أشعار أو أقوال فيها فحش، أو غلو، أو مصادمة للعقيدة، وجها آخر من وجوه النظرية الإسلامية النقدية التي نتحدّث عنها؛ إذ هي تعني تقدير أهمية الفكر، والإحساس بخطر القيم والمعاني التي يبثها الأديب إلى المتلقي.

١- ألف باء: ١/٥٥.

٢- طبقات الشعراء: ابن المعتز: ص ٣٣٧.

٣- الموشح: ص ٤٢٨.

٤- ديوان المعاني: ٢/٢٥١.

٥- إسقاط منزلة الشاعر بسبب عقيدته:

لم يكن لعقيدة الشاعر وسلوكه وسيرته اعتبار في الحكم على شاعريته، أو إنزاله منزله عند بعض النقاد، ولكن الأمر لم يكن كذلك عند نقاد آخرين؛ فلقد أخّر بعض النقاد الشاعر أحيانًا عن طبقته الفنية بسبب سوء سلوكه، أو فساد عقيدته، أو سقوط معانيه.. قال أبو عمرو بن العلاء عن الأعشى: «هو أشعر القوم، إلا أنه وضعه إلحافه بالسؤال»[١].

وقال الأصمعي عن السيد الحميري الشيعي: «قبّحه اللّه! ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه، ولولا ما في شعره، ما قدمتُ عليه أحدًا من طبقته»[٢].

وذكر البغدادي عند ترجمته للأحوص أنه «مقدّم عند أهل الحجاز وأكثر الرواة، لولا أفعاله الدنيئة؛ لأنه أسمحهم طبعًا، وأسلسهم كلامًا.. وكان يشبّب بنساء أشراف المدينة، ويشيع ذلك في الناس»[٣]. ويقول أبو عبيدة عن أبي نواس: «لولا تهتكه لفضح جميع الشعراء»[٤]. وقال أبو عمرو الشيباني: «لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول»[٥]. وفي رواية: «لولا أن أبا نواس أفسد شعره بهذه الأقذار -يعني الخمور- لاحتججنا به؛ لأنه محكم القول لا يخطئ»[٦].

وهكذا يبدو حضور الأخلاق والدين والاتجاه الفكري للأديب وضروب الأفكار التي يسوقها ذا تأثيرٍ واضحٍ في الحكم النقدي عليه، وفي إنزاله منزله الفنيّ اللائق به[٧].

١- جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي: ١/ ٢٠١.

٢- الأغاني: ٢/ ٢٣٢.

٣- خزانة الأدب: ٢/ ١٨.

٤- ديوان أبي نواس: ص ١٤.

٥- طبقات الشعراء لابن المعتز: ص ٢٠٢.

٦- السابق، وخزانة الأدب: ١/ ٣٤٨.

٧- انظر نصوصًا أخرى حول هذه القضية في كتاب «النقد العربي القديم: نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي»، وليد قصّاب: ص ١٩٠- ٢٠١.

٦- إيثار الصدق:

ومن وجوه النظرية الإسلامية الخلقية في النقد العربيّ إيثار الصدق في القول، والنفرة من المبالغة والغلو؛ إذ إن في ذلك اعتداء على الحقيقة، وخروجا عن جادة الصواب والاعتدال.

وقد صنّف القرآن الكريم الشعراء في فريقين: فريق الغاوين الكذّابين الذين يقولون ما لا يفعلون، وفريق المؤمنين الصادقين، الذين يقولون ويفعلون، ويبقون على ذكر دائم للّه؛ فلا يضلّون ولا ينحرفون.

وقد آثر فريق من الأدباء والنقاد الصدق بأشكاله المختلفة.. قال حسان بن ثابت رضي اللّه عنه:

وإن أشعر بيت أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته: صدقا

وأثنى عمر بن الخطّاب -رضي اللّه عنه- على زهير بسبب صدقه في المديح، وقال عنه: «لا يمدح الرجل إلا بما فيه».

وفي تعليق ابن رشيق -الذي سبق أن ذكرناه- على كلام عمر قوله: «لأن عمر إنما وصفه بالحذق في صناعته، والصدق في منطقه، لأنه لا يحسن في صناعة الشعر أن يعطى الرجل فوق حقّه من المدح لئلا يخرج الأمر إلى التنقص والإزراء، كما أخذ على أبي الطيب وغيره. وقد استحسن عمر الصدق لذاته ولما فيه من مكارم الأخلاق. والمبالغة بخلاف ذلك...»[١].

وعدّ ابن طباطبا الصدق من علامات قبول الفهم الثاقب للشعر، فقال: «فالفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحقّ، والجائز المعروف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينصرف عنه، ويصدأ له»[٢].

١- العمدة: ٢/٩٩.

٢- عيار الشعر: ص ١٤.

ورفض الآمدي قول من قالوا: «أجود الشعر أكذبه»، فقال: «كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه، ولا والله، ما أجوده إلا أصدقه»[1]. وقال كذلك: «كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع، وأولى بالاستجادة...»[2].

وكان المبرّد يدعو إلى الصدق حتى في الصورة الأدبية، ويكره المبالغة والغلو فيها، فيقول: «الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه بفطنته على ما يخفى على غيره، وساقه برصف قويّ، واختصار قريب، وعدل فيه عن الإفراط...»[3].

وأخذ المبرّد على المحدثين إسرافهم وغلوهم في القول، فقال: «في المحدثين إسراف وتجاوز وغلو وخروج على المقدار»[4].

وقد كان غلو بعض الشعراء وكذبهم وشططهم في القول من غير التزام حق أو صدق سببا في سقوطهم في أعين الناس، وتدني منزلتهم، حتى قال قائل عن الشعراء: «ليس أحد آكل للسحت، وأنطق بالكذب، ولا أوضع، ولا أطمع، ولا أدنى همة من شاعر.. ولذلك قال أبو سعيد المخزوميّ:

الكلب والشاعر في حالة   يا ليت أني لم أكن شاعرا

هل هو إلا باسط كفّه   يستطعم الوارد والصادرا[5]

ومضى قوم أبعد من ذلك، فذموا الشعر كله، واستهانوا بهذا الفن العريق لما يدخله من الكذب، لأن الناس -كما يقول حازم القرطاجني-: «قد اعتقدت أن الشعر كله زور وكذب.. والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا

١- الموازنة: ٢/ ٥٧٠.

٢- السابق: ١/ ١٥٧.

٣- الموشح: ص ١٩٣.

٤- الكامل: ص ٤٥٦.

٥- المحاسن والمساوئ: البيهقي: ص ٤٣١.

خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرّك للشعر، ولا تهتزّ إليه...»[١].

وفضّل قوم النثر على الشعر من منطلق أن النثر أقرب إلى الصدق، وأبعد عن الكذب، فهو «أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا. وقد قال رسول اللّه – صلّى اللّه عليه وسلّم–: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير من أن يمتلئ شعرا»، ولم يقل: كتابة ولا خطابة؛ لأن الشعر داع إلى سوء الأدب، وفساد المنقلب؛ لأنه –لضيقه وصعوبة طريقه– يحمل الشاعر على الغلو في الدّين، حتى يؤول إلى فساد اليقين، ويحمله على الكذب، والكذب ليس من شيم المؤمنين...»[٢].

وكثيرة بعدُ هي مآخذ العلماء والنقاد على شعراء تجاوزوا الحدّ، فأفرطوا وغلوا، حتى خرجوا إلى الزور والبهتان...»[٣].

وبعد، فتلك أبرز ملامح النظرية الإسلامية في النقد العربيّ، وهي ملامح تبرز اهتمام هذا النقد بالمعاني والأفكار، وتظهر عنايته بوظيفة الأدب، ودوره: الديني، والسياسي، والاجتماعي. وهي –كما ذكرنا– شديدة الحضور، جلية طاغية، بل هي الأساس الأكبر الذي قام عليه هذا النقد، وهي –فيما بدا لنا– أكثر حضورًا من النقد الجمالي الشكلي، على عكس ما ذهب إليه بعض الدارسين ممن أشرنا إلى آرائهم فيما سبق.

ومن الواضح أنه قد شارك في هذا النقد الإسلاميّ طوائف مختلفة من النقاد، ولم يكن هذا النقد مقصورا على الصحابة والفقهاء ورجال الدين والخلفاء كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين المعاصرين[٤]، ولا كان من اهتمام النقاد المغاربة دون المشارقة، كما ذهب إلى ذلك إحسان عبّاس

١– منهاج البلغاء: ص ١٢٦.

٢– إحكام صنعة الكلام: الكلاعي: ص ٤٥.

٣– انظر نماذج من هذه النقود في كتاب «النقد العربي القديم: نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي».

٤– انظر: «أسس النقد الأدبيّ عند العرب»، أحمد أحمد بدوي: ص ٤٠٠.

-رحمه الله- في معرض كلامه على ابن حزم، فقال: «ولقد رأينا النقاد المشارقة يفصلون في النظر بين الشعر والأخلاق، حتى إذا جاؤوا إلى التطبيق تملكتهم المقاييس الخلقية، وتحكّمت في أذواقهم وأحكامهم، وما ذلك إلا لأنهم اتخذوا الفصل بين الأمرين حجة للدفاع عن هذا الشاعر أو ذاك، فإذا انتهى الموقف الدّفاعي لم يعد الفصل ممكنا أو ضروريا...»[1].

والواقع أن هذا الحكم غير صحيح؛ فلم يفصل غالبية النقاد المشارقة بين الشعر والأخلاق، ولا كانت آراؤهم النقدية الخلقية في جانب التطبيق فحسب. وقد رأينا ذلك واضحا من خلال العرض الموجز لأبرز قضايا النظرية الخلقية عند العرب. ولكن الأساس الجمالي كان له حضور كذلك، وقد يطغى على الاتجاه الديني والخلقي عند بعضهم، وقد يتوازن معه عند آخرين، ولكن وسطية الجمع بين وظيفة الأدب وطبيعته كانت هي الأغلب على هذا النقد، وهذا ما يطمح إليه المنهج الأدبي الإسلامي القائم على التوسط والاعتدال، واستيفاء الخير من جميع عناصر الأشياء ومكوناتها.

- وسطية المنهج الإسلاميّ:

وأما وسطية المنهج الإسلاميّ، فإنها ترفض تطرف هؤلاء وأولئك، وتدعو إلى نظرية تتبنى الفنية والوظيفة، تتبنى الجمال والنفع.

وإن اهتمام هذا المنهج بشكل العمل الأدبي ومضمونه على نحو ما بينا سابقا، وعدم إهمال واحد منهما، أو إسقاطه لحساب الآخر يعني أن هذا المنهج ينظر إلى طبيعة الأدب وإلى وظيفته معا، إلى الخصائص والسمات التي تجعل من عمل ما أدبا يتميز بها من أشكال القول الأخرى، وينظر هذا المنهج كذلك -وبالدرجة نفسها من الأهمية- إلى وظيفة الأدب، ودوره، وقيمته المعرفية التي يقدمها للتجربة الإنسانية.

وسطية المنهج الإسلامي في هذه القضية تتجلى في أنه لا ينحاز إلى الجمال

١- تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب: ص ٤٩٦.

وحده، ولا إلى الفكر وحده، بل يحاول أن يجمع بينهما، ويدعو الأديب إلى مراعاتهما معا، ويحاسبه عند مقاربته العمل الأدبي عليهما معا. إنه منهج متوازن معتدل؛ ينشد أن يوفق الأدب بين الفنية والالتزام، بين الإبهار والهدف، بين الإقناع والفائدة.

ومنهج النقد الإسلامي يدعو كذلك إلى مثل هذه النظرة المتوازنة، يدعو إلى وسطية تعتمد العقيدة الإسلامية والقيم الخلقية الإنسانية النبيلة –إلى جانب القيم الفنية– في تقويم الأدب والحكم عليه.

لا قيمة إذن لأدب لا يجمع بين الجمال والفكر، بين الفن والوظيفة. وما الكلام عن «فن للفن» إلا كلام لا معنى له أصلا؛ لأنه لا يوجد أدب لا يقدم فكرًا أو رؤية للعالم.

إن الصراع إذن بين الطبيعة والوظيفة في الأدب ضار بكلا الطرفين، ولا بد من الجمع بينهما من غير تفريط لأحدهما بالآخر، أو إقصاء له. ولا ينبغي أن يُنْظر إلى الوظيفة والطبيعة على أنهما متناقضان، أو أنهما ثنائية ضدّية، بحيث لا يمكن أن يلتقي طرفاها.

إن الأدب فن جمالي، ولكن الجمال ليس كل شيء فيه. لا بد أن يتكئ على سند من الحق والخلق والدين يجعله جمالا نافعا ومفيدا.. يقول برجسون: «إن الفن ابن الدين، وإذا أراد الفن أن يبقى حيا فعليه أن يستقي دائما من المصدر الأول الذي جاء منه»[١]. وتقول الناقدة إليزابيث درو: «المعتقد الديني -كالنزعة الإنسانية- شيء يساعد الإنسان في هذا الحياة؛ يساعده على مواجهة الضجر والحمى والنكد التي لا بد أن تكون مصير أي حياة نشطة.. والمتدين بوجه عام يلتمس العون في وجود قوة إلهية تكسب الفوضى الإنسانية الواضحة معنى وراء الزوبعة العاصفة التي لا معنى لها»[٢].

١- السابق.

٢- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ص ٣٢٥.

ويقول الناقد (أ.س برادلي): «قد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لأنه قد يعلمنا شيئا، أو قد يرقق من عواطفنا، أو يدعو إلى قضية خيرة.. وليس هذا مما يسيء إلى الشعر في شيء، وإنما الأمر على العكس من ذلك. فلندع الناس يقدَرون الشعر لهذه الأسباب ولكن هذه القيمة البعيدة لا تحدد قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية...»[1].

نعم قد لا تحدد القيمةُ الخلقية للأدب فنيته، أو متانته الأسلوبية، ولكن هذه القيمة تحدد فيه شيئين: هويته وعظمته. فالفن العظيم لا يخلد إلا بالشكل والمضمون، بفنيته والقيم السامية التي يدعو إليها. وهذا ما عبر عنه الناقد الشهير «ت. س إليوت» عندما قال: «إنه لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبية وحدها، وذلك على الرغم من أننا لا بد أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذي أمامنا أدبًا أم لا، يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبية فحسب»[2].

لقد دعا نقاد غربيون كثيرون من مختلف المشارب والمنازع إلى ربط الأدب بالدين والأخلاق والمجتمع وحياة الناس. ورفضوا الفصل بين طبيعته الجمالية التي لا شك فيها، ولا معدى عنها، وبين دوره الإنساني والمعرفي والحضاري. ودعا شاتوبريان إلى حداثة تستمد من المسيحية، وكان يعد العنصر المسيحي جوهر الحداثة، وقد وضع كتابه «عبقرية المسيحية» لهذا الغرض.

وقال الناقد الفرنسي ألبير ليونار: «يبدو لي من الضروري أن أذكر أولئك الذين ينكرون ذلك، أو ربما يكونون قد نسوه، بأن الأدب -في أكثر معانيه تجردا- هو عامل تهذيب إنساني قوي، وعامل سمو وتقدم فكري، ولا أظن

١- الشعر والتأمل: هاملتون: ص ١٣٢.

٢- حاضر النقض الأدبي: ص ٥٨، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف - مصر.

٣- مقدمة في المناهج النقدية: بيير باربيرس: ص ١٤١، ترجمة وائل بركات وغسان السيد.

حقا أنه يمكن الاستغناء عنه...»[١]. ثم قال مفتخرا بفرنسا وأدبها: «عظمة فرنسا، وعظمة أدبها هي في أنها كانت ولا تزال -برغم كل شيء- بلد المؤمنين المؤلفين الأخلاقي النزعة والكتاب المسؤولين عما هو إنساني...»[٢].

ويقول ميشيل بوتور: «لست متفقا مع الكتاب الذين يعتبرون أن الأدب يجب ألا يملك علاقة بالحياة الاجتماعية والسياسية. أنا شخصيا لا أعتقد بوجود أدب من أجل الأدب فقط، سواء أكان هناك سلام أو حرب»[٣].

وإذا كانت الحداثة الأدبية الغربية تتحلل اليوم من الدين، ومن كل معتقد سماوي، فإنها تحل محله «إيديولوجيات» بشرية، تحل محله مجموعة من العقائد والفلسفات التي اخترعها الإنسان، وروج لها. وعندئذ لا تزيد القضية على كونها إحلالا للإنسان محل الله تعالى، وتنزّه ربّ العالمين.

وإذا كانت الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت في أحضان الدين، فإنها اليوم -إذ تتخلى عنه- تنشأ في أحضان الإيديولوجيات البشرية: سواء أكانت فلسفية، أم اجتماعية، أم جمالية شكلية، إذ ما دام الأديب ابن الحياة، وما دام أدبه ملتصقا بها صادرًا عنها، فهو إذن صادر عن فلسفتها، أو عن فلسفة يتبناها هو تجاهها. ونحن نسمع الحداثة تتشدق اليوم بأنها «رؤية، أو رؤيا» جديدة للعالم أو للحياة.

إن الأدب الإسلامي -مع حرصه على الجمال والفن، وعدم تخليه عنهما، أو الغض من قيمتهما- أدب هادف ملتزم، ذو رسالة عظمى كرسالة العقيدة التي ينطلق منها، يهدف أن يتجند لخدمة رسالة الدين، وأن يكون سلاحا من أسلحته.

١- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا: ألبير ليونار: ص ١٢، ترجمة زياد عودة، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠١.

٢- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا: ص ١٢.

٣- حوار في الرواية الجديدة: ريمون إلاهو: ص ١٠.

والأدب الإسلاميّ أدب ملتزم، وهو يؤمن بهذا الالتزام؛ لأنه: من سمات العصر اليوم.. وجميع الفنون والآداب تأخذ بحظ منه، وأما فكرة «الفن للفن» فهي خرافة لا وجود لها عند التطبيق العملي. والالتزام اليوم مطلب حضاري لأنه يعني تواصل الإنسان مع العصر وعيشه فيه، وهذا العصر هو عصر الأفكار والإيديولوجيات، ولا يمكن للإنسان أن يكون متفرجا على ذلك كله من غير أن يكون له موقف مما يحدث على مسرح هذه الحياة.

وإذا كان هذا من شأن أي إنسان متحضر فما بالك إذا كان هذا الإنسان مفكرا أو أديبا؟ إن وقوفه على الحياد لعار ما بعده عار، وهو في حق الأديب المسلم أكثر عارا، لأنه يعد نفسه مستخلفا في الأرض، قد جعله الله شاهدا على الناس.

وإن الالتزام يجعل الأدب نشاطا جادا فعالا ذا تأثير في مسار الحياة وفي حركتها؛ وهو ما يكسبه المصداقية والقيمة.

وإن الالتزام يجعل الأدب غيريًّا مرتبطا بالآخر، منشغلا به، ينبض بهمومه وأحاسيسه ويعيش أفراحه وأتراحه بدلا من انغلاقه على ذاته واجتراره مشاعر فردية، أو هيمانه في أودية الخيال المسرف المجنح.

وإن الالتزام يتمشى مع سنة الله في الكون الذي لم يخلق شيئا عبثا، ومن ذلك الكلمة فهي أمانة ومسؤولية،ومن أعظم منة امتن الله بها على الإنسان ﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ﴾(الرحمن:١-٤)، ولا بد للأدب الذي مادته الكلمة أن يكون -ككل ما خلق الله- ذا هدف. انه ابن الحياة، وعليه خدمتها. كان وردز ورث يقول: «كل شاعر عظيم معلم، وأحب أن يعتبرني الناس معلما أو لا شيء»[1].

إن وسطية الأدب الإسلامي إذن هي في قيامه على الشكل والمضمون، على الفنية والوظيفة، أو على الطبيعة والغاية، وذلك معيار التميّز والخلود لكل

١- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه.

أدب عظيم، كما يشهد على ذلك التاريخ الأدبي؛ إذ لن نجد عملا أدبيا خلّده هذا التاريخ، واحتفظت به ذاكرة الأجيال إلا وهو يقوم على شكل فني متميز وفكر سام رفيع، أي على ما يراعي الفنية ولا يفرّط بالوظيفة التي أنشئ من أجلها.

ولقد قام الأدب الإسلامي على هذه الوسطية منذ نشأته؛ وقد يكون في حديث رسول الله -ﷺ-: «إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان لسحرا»[1] إلماع إلى ثنائية الشكل والمضمون، والجمال والأثر، فلعل في «الحكمة» إشارة إلى الفكر السامي، وفي «السحر» إشارة إلى الخلابة اللفظية التي تفعل فعل السحر في التأثير والبلوغ.

وعندما تحدّث عبد الكريم النهشليّ عن أفضل البيان عند العرب وصفه بأنه ما جمع بين البلاغة والحكمة، فقال: «أفضل بيان العرب وأفصحه ما أدّاه عنها الشعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية...»[2].

وتحدّث أبو عامر بن شهيد عن هذه الوسطية المتمثلة في مراعاة جميع عناصر الكلام، ودعا الناقد إلى ملاحظتها عند مقاربته للنص، فقال: «من الواجب على الناقد أن يبحث في الكلام، ويفتش عن شرف المعاني، وينظر مواقع اللفظ، ويحترس من حلاوة خدع اللفظ، ويدع تزويق التركيب.. فقد ترى الشعر فضيّ البشرة وهو رصاصيّ المكسر، ذا ثوب معضّد أو مهلهل وهو يشتمل على بهق أو برص.. لا يستحقّ صاحبه إلا أن يكون تلّعابة، أو صاحب براعة. وإنما يستحقّ اسم الصناعة بتقحّم بحور البيان، وتعمّد كرائم المعاني والكلام، وأن ينطق بالفضل، ويركب أثباج الجدّ، ويطلب النادرة والسائرة، وينظم من الحكمة ما يبقى بعد موته، ويذكر بعد فوته...»[3].

١- تاريخ دمشق لابن عساكر.

٢- اختيار الممتع من علم الشعر وعمله: ٩٩/١، ط - دار المعارف - مصر.

٣- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: ٩٩/١.

تلك هي الوسطية؛ اجتماع أطراف الفضل جميعها في العمل الأدبيّ من شكل ومضمون، وخيال وشعور، وإمتاع وفائدة، وجمال ونفع، وغير ذلك. ولا شكّ أن إبداع أدب يحمل سمات هذه الوسطية التي نتحدث عنها أصعب -في رأينا- من إبداع أدب أحادي النظرة، يحفل بالشكل ويبهر به، ولكنه يقدم مضمونًا رديئًا، أو قيمًا هابطة، أو يحفل بالأفكار والمعاني، ويجند أدبه تجنيدًا قويًا لخدمة أهداف رفيعة، ولكنه لا يقدمها مرتدية ثوب الفن الجميل، فهي عندئذ لا تزيد على كونها شعارات أو لافتات دينية، أو سياسية، أو إيديولوجية، أو ما شاكل ذلك.

إن إبداع أدب يحمل وسطية المنهج الإسلامي يحتاج إلى فنية عالية، وإلى موهبة متوقدة، فالانحياز إلى طبيعة الأدب وإلى وظيفته معًا أمر أصعب من الانحياز إلى أحد الطرفين على حساب الآخر، وهو بالتالي يحتاج إلى قدرة أكبر، وطاقة أعمق، كي يجمع بين هذين الطرفين بتوازن واعتدال، من غير إفراط ولا تفريط.

ولكن تحقيق هذه الوسطية قد عرف عند كتّاب وأدباء كثيرين في القديم والحديث، وعند العرب والغربيين، وإن استحضار الأعمال الفنية التي خلدت على مدى التاريخ، والتي ما زالت تحتفظ بها ذاكرة الأجيال، لتؤكد -بشكل واضح- أنها لم تُخلد بسبب أشكالها الفنية المتميزة فحسب، ولا بسبب عمق المضامين، أو نبل الرسالة التي حققتها فحسب، ولكنها خُلدت بسبب هذا وذاك معًا، بسبب الطبيعة والوظيفة، بسبب الجمال والفائدة، بسبب الفن والرؤية. ذلك أن أقصى ما يمكن أن يحققه الأدب من سمو وتقدير هو أن يرقى بالإنسان في جميع جوانب حياته، وأن يؤثر فيه، فيحمله على الحق والعدل والخير، وهو عندئذٍ يلتقي مع الدين في رسالته، ويكون عونًا على أداء هذه الرسالة.



الفصل الثالث

ثنائية القديم والحديث

في كل عصر وزمان، وفي كل أمة تطرح قضية «القديم والحديث» أو «الأصالة والمعاصرة» كما يحلو لبعضهم أن يسميها، فهي قضية متجددة باستمرار، لم تغب أبدا عن ساحة الفكر الإنساني..

ذلك أن كل عصر يأتي- في العادة - بأفكار وقيم ورؤى وأساليب لم يعرفها العصر الذي سبقه، ومن هنا ينشأ صراع أو اشتباك بين المألوف القديم والمبتكر الجديد، وينقسم الناس في أنشطة معرفية كثيرة -بل في شؤون الحياة العادية أحيانا- إلى متمسكين بالقديم الذي اعتادوه وألفوه وشبوا عليه، وإلى ثائرين عليه، يغريهم الجديد، ويبهر أبصارهم، فينفرون من الموروث، ويزهدون في القديم المألوف.

والقديم والحديث قضية غير منتهية أبدا؛ ذلك أن أي حديث يتحمّس له قوم من الأقوام، ويعدونه من الطريف المبهج الذي أتى به عصرهم، لن يلبث بعد مدّة -طالت أم قصرت- أن يصبح قديما.

ومن خلال هذه الخصومة بين القديم والحديث تترسخ قيم وتصوّرات، وتغيب قيم وتصورات، وتتغربل الآراء والأفكار، فينتفى الزيف، ويبقى النافع المفيد من القديم والحديث الذي أثبتت الأيام حيويته وقدرته على البقاء.

- القديم والحديث في التراث العربيّ:

نجد في أدبنا العربيّ إلماعًا إلى قضية القديم والحديث منذ العصر الجاهلي؛ إذ يشير مثلا واحد مثل عنترة إلى أن شعراء تقدموه وسبقوه إلى كل قول، يقول:

هل غادر الشعراء من متردّم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم

فهو -كما يقول ابن رشيق-: «يعدّ نفسه محدثا، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له شيئا..»[1].

١- العمدة: ١/٩١.

ثم أطلت القضية برأسها في العصر الأموي، فعدت طائفة من النقاد أمثال جرير، والفرزدق، والأخطل، وابن أبي ربيعة، وسواهم مولدين، ثمّ راحت تتوالى طبقات الشعراء، وبدأ تقسيم الأدب إلى قديم وحديث، وصار النقد يميّز بين مذهب القدماء ومذهب المحدثين، ويتحدّث عن خصائص هذا وذاك. وتفاوتت آراء النقاد وأذواقهم ما بين مؤثر للقديم، يعدّه النموذج الأمثل، ولا يكاد يرى الحسن في سواه، وما بين منفتح على الجديد يرى فيه الحسن والقبيح، وما بين من أعجب بالحديث، فراح يفضّله على جميع ما قاله المتقدّمون.

ولكن الحقّ أن مذهب الوسطية في مقاربة هذه القضية كان هو المذهب الأغلب على النقد العربيّ التراثيّ كما سيتبين لنا.

أ- أصحاب القديم:

كانت هنالك طائفة من النقاد العرب آثرت القديم، بل تعصبت له، ولا سيما من اللغويين والنحّويين والرواة؛ لأن هؤلاء كانوا حماة اللغة، وهم الذين جمعوها واستنبطوا قواعدها،، فكانوا حريصين -بحكم المهمّة التي اضطلعوا بها- على أن يدونوا اللغة وشواهدها ممّن كانوا أصلاء، لم يخرجوا من بيئتهم، ولم يختلطوا بالأعاجم فيفسد كلامهم، وتتشوّه ألسنتهم، وقد وجدوا طلبتهم هذه متحققة في شعر أهل الجاهليّة وصدر الإسلام على وجه الخصوص، فأحبوه وآثروه، ثمّ أفرطوا في هذا الحبّ ليتحوّل إلى عصبية وانحياز، وراحت بعض أحكامهم تبتعد عن الموضوعية والعدل.

ورأت هذه الطائفة من اللغويين والرواة في شعر المحدثين من عباسيين وغيرهم غير قليل من الركاكة والضعف، ومن ثمّ فإن شعراءه لا يجوز أن يروى شعرهم، ولا أن يحتج به في اللغة، وقصرت هذه الطائفة احتجاجها على شعراء الجاهلية وعصر صدر الإسلام.

كان أبو عمرو بن العلاء يقول: «لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني شعر جرير والفرزدق». فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين[1].

وقال الأصمعي: «جلست إليه ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي».

وكان ابن الأعرابي يقول في المقارنة بين القدماء والمحدثين: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين، كأبي نواس وغيره مثل الريحان يشمّ يوما ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر؛ كلما حرّكته ازداد طيبا»[2].

ويقول أبو زيد القرشيّ في تفضيل أشعار المتقدّمين من أهل الجاهلية والإسلام: «هذا كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، الذين ذُمّوا ومُدحوا، ونزل القرآن بألسنتهم، واشتقّت العربية من ألفاظهم، واتخذت الشواهد في معاني الحديث والقرآن من أشعارهم، وأسندت الآداب والحكم إليهم... لم نجد أحدًا من الشعراء بعدهم إلا مضطرا إلى اختلاس محاسن ألفاظهم، ووجدناهم مكتفين عن الاضطرار إلى غيرهم بمعرفتهم، ومع ذلك فهم فحول الشعراء الذين خاضوا بحره، وبعد فيه شأوهم، واتخذوا فيه ديوانا كثرت فيه الفوائد عنهم. ولولا أن الكلام مشترك لكانوا قد حازوه دون غيرهم، فأخذنا من أشعارهم -إذ كانوا هم الأصل- غررا هي عيون أشعارهم، وزمام ديوانهم...»[3].

ومع توالي السنين، وتتابع أصحاب القول، وتزايد الشعراء، أصبح هؤلاء -بحسب الزمن- طبقات.. يقول البغدادي: «عد ابن رشيق طبقات الشعراء أربعا. قال: هم جاهلي قديم، ومخضرم، وإسلامي، ومحدث. قال: ثم صار المحدثون طبقات: أولى وثانية على التدرج هكذا في الهبوط إلى وقتنا

١- السابق نفسه.

٢- الموشح، المرزباني: ص ٣٨٤.

٣- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشيّ: ١/ ١١٠.

هذا. وجعل الطبقات بعُضهم ستا، وقال: الرابعة المولدون، وهم من بعدهم كأبي الطيب المتنبي. والجيد الأول، إذ ما بعد المتقدمين لا يجوز الاستدلال بكلامهم، فهم طبقة واحدة، ولا فائدة من تقسيمهم...[١]».

وأصبحنا نرى من يغلو، فيتعصب للقديم لمجرد قدمه، كابن الأعرابي الذي قرئ عليه من شعر أبي تمام:

وعاذل عذلتُه في عذله فظن أني جاهل من جهله

على أنه لبعض شعراء هذيل، فأعجب به، وقال: «ما سمعت بأحسن منها»، فقيل له: إنها لأبي تمام، فقال: «خرّق، خرّق...»[٢].

وأنشد إسحاقُ بن إبراهيم الموصلي الأصمعيّ قوله:

هل إلى نظرة إليك سبيـل فيبلَ الصدى ويُشفى الغليلُ
إن ما قلّ منك يكثر عندي وكثير ممّن تحبّ القليـــلُ

فقال الأصمعيّ له: «والله هذا الديباج الخسروانيّ، لمن تنشدني؟ فقال: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله؛ إن أثر التكلّف فيهما ظاهر»[٣].

ويعلّق ابن وكيع على هذه العصبية بقوله: «ما أقبح رأي علمائنا في أن يرد عليهم اللفظ الذي لا يُعجب، والمعنى الذي لا يُطرب، فيعظمون أمره، ويجلّون قدره؛ لأنه لمن تقدّم زمانه وبعد أوانه، فإذا وافاهم المحدث باللفظ العجيب، والمعنى الغريب أعرضوا عنه، وغضّوا منه، وأنفوا من رواية قوله...»[٤].

وأشار الجرجانيّ كذلك إلى تلك العصبية المبنية فقط على الزمن وحده؛ بحيث يقوم عليه حكم الناقد، من غير اعتبار فنيّ يعلّل به هذا الحكم. يقول: «ما أكثر من ترى وتسمع من حفّاظ اللغة، ومن جلّة الرواة، من يلهج

١- خزانة الأدب: ١/٩١، وانظر: «جوهر الكنز» لنجم الدين ابن الأثير: ص ٤٤٤ – ٤٤٥.

٢- أخبار أبي تمّام للصولي: ص١٧٧.

٣- الوساطة، الجرجاني: ص ٥٠.

٤- المنصف، ابن وكيع التنيسيّ: ص ٣١٥.

بعيب المتأخرين؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا، وأقلّ مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولّد»[١].

وبلغ من عصبية بعض النقاد للقديم مطالبتهم المحدثين أن يقتدوا بهم، حتى في الصور والأخيلة والمعاني.. يقول المظفر العلوي: «ينبغي للشاعر ألا يخالف الشعراء المتقدمين في عوائدهم إذا شبهوا، ومقاصدهم إذا أيقظوا ونبهوا، فإن ذلك مما يعاب به، ويعد من ذنوبه...»[٢].

وصار من الغض من شأن شاعر أن يتهم بأنه ليس على طريقة المتقدّمين؛ فإسحاق الموصلي لا يعدّ أبا نواس شيئا؛ لأنه ليس على طريق الشعراء، وهو يقصد -بطبيعة الحال- الشعراء المتقدّمين. وابن الأعرابيّ يقول عن شعر أبي تمّام: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل»[٣].

وقد أشار الجرجاني -وهو يتحدث عن الخصومة النقدية حول أبي الطيب المتنبي- إلى أن جزءا من هذه الخصومة عائد إلى حداثته، ولو كان من القدماء لاختلف الأمر؛ فثمة فريق «يعم بالنقص كل محدث، ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي.. ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة وابن هرمة...، فإذا نزلت إلى أبي تمام وأضرابه نفض يده وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتا قط، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد»[٤].

وقد أخّر الزمن بعض الشعراء عن نيل المكانة التي يستحقونها. قال العتابي عن أبي نواس: «لو أدرك الخبيث الجاهلية ما فضل عليه أحد»[٥].

١- الوساطة: ص ٥٠.

٢- نضرة الإغريض في نصرة القريض، الفظفّر العلويّ: ص ٤٣٧.

٣- الموشّح: ص٤٦٥.

٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص ٤٩.

٥- المحاسن والمساوئ، للبيهقي: ص ٤٢٩.

وقال بعض العلماء عن الطّرمّاح بن حكيم: «لو تقدّمت أيامه قليلا لفضّل على الفرزدق وجرير...»[1].

ب- أصحاب الحديث:

وفي مقابل هذه العصبية للشعر القديم، والابتعاد عن الموضوعية في الحكم عليه؛ وجد قوم يميلون إلى الشعر الحديث، ويفرطون في تقديمه. يقول العميدي: لقد جرى حديث المتنبي في بعض مجالس أحد الرؤساء: فقال أحد حاملي عرشه: سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه، وجمع له من المحاسن ما بعثره في كل من تقدمه... ولو أنصف لعلّق شعره كالسبع المعلّقات من الكعبة، ولقدّم على جميع شعراء الجاهلية في الرتبة...»[2].

ويبدو أن العميديّ قد وضع كتابه أصلا بسبب إفراط قوم في التعصّب لأبي الطيّب، وتفضيله على القدماء، حتى أطلقوا القول -غير محتشمين- بأن المتنبي -من بين أولئك الشعراء- أبدع معاني لم يفطن لها سواه، ولم يعثر بها غيره ممن يجري مجراه...»[3].

وحين وجد قوما قد راحوا «يغلون في ذكر المتنبي وأمره، ويدّعون الإعجاز في شعره، ويزعمون أن الأبيات المعروفة له هو مبتدعها ومخترعها ومحدثها ومفترعها، لم يسبق إلى معناها شاعر، ولم ينطق بأمثالها باد ولا حاضر...»[4].

وقال الحاتميّ عن قصيدة أبي تمام البائية المشهورة:

السيف أصدق إنباء من الكتب   في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

١- شرح حماسة أبي نمّام، التبريزيّ: ١٢٢/١.

٢- الإبانة عن سرقات المتنبي، للعميدي: ص ٢١.

٣- السابق: ص ٢٣.

٤- السابق: ص ٢٠.

«في هذه القصيدة ما لا يستطيع أحد من متقدّمي الشعراء، وأمراء الكلام، وأرباب الصناعة أن يأتي بمثله...»[1].

وأورد الحسن بن وهب قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، ثمّ قال في الثناء عليها: «هل وقع في لفظة من هذا الشعر خلل؟ كان يمرّ للقدماء بيتان يُستحسنان من قصيدة فيُجلّون بذلك.. وهذا كلّه بديع جيّد»[2].

وبدا الثعالبي ميالا إلى شعراء عصره، يريد أن ينتصف لهم، ولكن هذه الرغبة في الانتصاف حملته على المبالغة في تقويم شعر المتأخرين؛ حتى راح يقول: إن الشعر العربيّ -بمرور الزمن- يكتسب لطافة ورقّة، ثمّ يمضي إلى القول: «كانت أشعار الإسلاميين أرق من أشعار الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من أشعار المتقدّمين، وأشعار المولّدين أبدع من أشعار المحدثين، وكانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين؛ لانتهائها إلى أبعد غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدّ الشعر إلى السحر، فكأن الزمان ادخر لنا من نتائج خواطرهم، وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم، أتمّ الألفاظ والمعاني...»[3].

وبشيء أقلّ من الغلو، مع التعليل، فضّل ابن خلدون كذلك شعر الإسلاميين على شعر الجاهليين، وقال: «إن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهليين في منثورهم ومنظومهم؛ فإنا نجد شعر حسان بن ثابت، وعمر بن أبي ربيعة، والحطيئة.. أرفع طبقة في البلاغة من شعر النابغة وعنترة، وعمرو بن كلثوم، وزهير.. والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام من القرآن والحديث اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثلهما، فنهضت طباعهم،

١- الرسالة الحاتمية: ص ٢٦٥.

٢- أخبار أبي تمام، للصولي: ص ١١٤.

٣- يتيمة الدّهر، الثعالبي: ١/ ٤.

وارتقت ملكاتهم في البلاغة على ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية، ممّن لم يسمع هذه الطبقة، ولا نشأ عليها، فكان كلامهم في نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة، وأصفى رونقا، وأرصف مبنى، وأعدل تثقيفا؛ بما استفادوه من الكلام العالي الطبقة...»[1].

وذكر إحسان عبّاس عن التيفاشي -صاحب كتاب سرور النفس- أن ذوقه المحدث كان يبعده كثيرا عن الشعر القديم[2].

ج- أصحاب الوسطية:

ولما طالت الملاحاة بين أنصار القديم والحديث، وخرجت عن حدِّ النصفة والاعتدال، تصدى فريق من النقاد لتسديد القول في هذه القضية، وبسط وجه الحق والاعتدال فيها، وعرفت في ذلك أقوال سديدة تمثّل الوسطية والحقّ، وهي الوجه الأبرز في قضية القديم والحديث عند النقّاد العرب كما سبق أن أشرنا.

إن أغلب ما بين أيدينا من الأقوال في هذه القضية يمثّل الوسطية والاعتدال، ويدعو إلى الأحكام النزيهة التي تتسم بالموضوعية، وتبتعد عن العصبية واللجاجة. وقد بدأ ذلك الجاحظ، فهاجم -بسخريته المعهودة- طائفة النقاد الذين أسقطوا أشعار المولّدين بسبب تأخر زمنهم فقط، لا لأسباب فنية أو موضوعية، واتهم هذه الطائفة بعدم البصر بالشعر، فقال: «رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون مَنْ رواها. ولم أر ذلك قطّ إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يُروى، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممّن كان، وفي أي زمان كان...»[3].

ثم كانت قولة ابن قتيبة المنصفة الرائعة: «لم يقصر الله الشعر والعلم

١- مقدّمة ابن خلدون: ص ٥٤٤.

٢- سرور النفس، التيفاشي: ص ٦٣١.

٣- الحيوان: ١/ ١٣٠.

والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره...»[1].

ولذلك فإن المقياس الصحيح في هذه القضية -كما يراه ابن قتيبة وغيره- لا ينبغي أن يكون له علاقة بالزمن، كما احتكم إليه بعضهم، فكان يستجيد شعرا سخيفا لتقدم قائله، ويُرذِل شعرا رصينا ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه[2]. وهذا عيب كبير؛ إذ لا ينبغي أن ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل ينبغي أن يحذو حذو ابن قتيبة في كتابه حيث قال: «نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه...»[3].

وأكّد ابن قتيبة مبدأ الوسطية والاعتدال مرّة أخرى، فقال في مقدّمة كتابه (عيون الأخبار): «وكذلك مذهبنا فيما نختاره من كلام المتأخرين وأشعار المحدثين، إذا كان متخيّر اللفظ، لطيف المعنى؛ لم يزر به عندنا تأخّر قائله. كما أنه إذا كان بخلاف ذلك لم يرفعه تقدّمه، فكلّ قديم حديث في عصره.

ومن شأن عوام الناس رفع المعدوم، ووضع الموجود، ورفض المبذول، وحبّ الممنوع، وتعظيم المتقدّم وغفران زلّته، وبخس المتأخر والتجني عليه. والعاقل منهم ينظر بعين العدل لا بعين الرضا، ويزن الأمور بالقسطاس المستقيم...»[4].

ونظر إلى القديم والحديث بعين النصفة والاعتدال ابنُ عبد ربه، فقال: «اعلم أنك متى ما نظرت بعين الإنصاف، وقطعت بحجة العقل، علمت أن

١- الشعر والشعراء: ص ٦٨.

٢- السابق.

٣- السابق: ص ٦٩.

٤- عيون الأخبار، المقدّمة: ١/١٦.

لكل ذي فضل فضله، ولا ينفع المتقدم تقدمُه، ولا المتأخر تأخرُه...»[١].

وقال المبرّد في السياق نفسه: «ليس لقدم العهد يفضّل القائل، ولا لحدثان عهد يُهتضم المصيب، ولكن يُعطى كلّ ما يستحقّ»[٢].

وإلى مثل هذا الإنصاف والاعتدال دعا العميدي بقوله: «الأولى للمرء ألا ينظر إلى أحد إلا بعين الاستحقاق والاستيجاب ولا يُحِل أحدًا من رتب الجلالة إلا بقدر محله من الآداب، ولا يعظم الجاهلية لتقدمهم إذا أخرتهم معايب أشعارهم، ولا يستحقر المحدثين لتأخرهم إذا قدمتهم محاسن آثارهم»[٣].

ومن النزاهة والإنصاف في قضية القديم والحديث أن تُحترم أذواق الناس، وأن يؤخذ في الحسبان تغيّر الزمان، وتبدّل الأحوال، فلكل زمان دولة ورجال، وله عاداته وتقاليده وقيمه، وله أدبه وبيانه وأسلوبه في التعبير. وإنه لمن الظلم أن نحمل أهل عصر على أسلوب من تقدّمهم وذوقه، غير مراعين خصوصياتهم التي يمليها زمانهم.

وهذا ما فطن إليه ابن شهيد بقوله: «وكما أن لكل مقام مقالا؛ فكذلك لكلّ عصر بيان، ولكلّ دهر كلام، ولكلّ طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة، لا يوافقها غيره، ولا تهشّ لسواه. وكما أن للدنيا دولا؛ فكذلك للكلام نُقل وتغاير في العادة...»[٤].

١- العقد الفريد: ٥/ ٣٩٢.

٢- الكامل: ١/ ٢٩.

٣- الإبانة: ص ٢٠.

٤- الذخيرة، ابن بسّام: القسم الأول، الجزء الأول: ص ٢٣٨.

- **القديم والحديث في الفكر العربي المعاصر:**

طُرحت قضية القديم والحديث بقوة في الفكر العربيّ المعاصر مع بدء احتكاكنا بالغرب منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. وقد اتخذت تسميات متعددة، فهي عند بعضهم «القديم والحديث» وعند بعض آخر «التقليد والإبداع» أو «الاتباع والإبداع» أو «الأصالة والمعاصرة» أو«التراث والمعاصرة» أو «نحن والآخر» أو غير ذلك.. وهي كلها مصطلحات لقضية واحدة.

يقترح فؤاد زكريا مثلا مصطلح «الأصالة والمعاصرة» ليتخلص من مظاهر الخلط بين المعنى الزمني والمعنى التقويمي لكلمة (الأصالة) «التي تعني زمنيا العودة إلى الأصل، وتقويميا كل ما هو أصيل...»[١].

ويريد عليّ حرب أن يتحرر من هذه الثنائية التي تشكل في رأيه عبئًا، ولذلك يقول: «أسعى إلى التحرر من هذه الثنائية لكي أمارس خصوصيتي، كما أسعى إلى تجاوز ثنائية: الأصالة والحداثة «المعاصرة» لكي أمارس علاقتي بالهوية والذاكرة على نحو يتيح لي أن أقيم مع حاضري علاقة راهنة فاعلة ومنتجة. وبهذا المعنى، فأنا أتعامل مع أفلاطون وديكارت وكنط تماما كما أتعامل مع الفارابي وابن عربي وابن خلدون، بوصفهم ينتمون جميعا إلى مجال الفكر...»[٢].

وهذا كلام لا يقنع؛ إذ لا يدري المرء كيف يستطيع أحد أن يمارس علاقته بالهوية والذاكرة من غير استحضار تراثه وثقافته اللذين يشكّلان هويته أصلا؟ ثمّ إن إقامة العلاقة مع الحاضر تعني المعاصرة، وهي لا تعني بالضرورة قطع العلاقة مع الماضي أو إلغائه.

ونحن نؤثر استعمال مصطلح «الأصالة والمعاصرة» لما في كلمات من مثل:

١- انظر: «خطاب العقل العربي»، فؤاد زكريا: ص٢٣- ٢٩.

٢- انظر: «الفكر والحدث» علي حرب: ص ٩٢- ٩٣.

القديم، التقليد، الاتباع.. من دلالات سلبية، قد ترسخ شعورا بالنفور. أما «الأصالة والمعاصرة» فهما كلمتان ذواتا دلالة إيجابية؛ فالأصالة لا تعني العودة الزمنية إلى كل قديم أو أصل في تراثنا، بل تعني العودة إلى ما هو أصيل نبيل من مُثُله وقيمه، إذ ليس كل القديم أصيلا، ولا كل أصل من أصولنا الموروثة ذا صفة أصيلة.

وكان قد سبق عصر اليقظة العربية، أو ما يسمّى بعصر النهضة الذي يؤرخ له بدخول نابليون إلى مصر عام (١٧٩٨م) تدهور حضاري وثقافي، حيث دخلت الأمة في حالة من الانحطاط والغياب عن مسرح التاريخ، ثمّ صحت من بعد سبات عميق لتجد أن العالم قد سبقها بمراحل، وأن عجلة الحياة تمضي حثيثة وهي متوقفة منذ زمن بعيد، لأسباب سياسية، واجتماعية، واقتصادية وغيرها.

صحت الأمة على جيش نابليون وهو يدخل مصر حاملا معه من الوسائل العلمية والمعرفية ما لا عهد لها به، فأصابها الذهول والصدمة، وهبت من نومها تسعى إلى أن تلحق الآخرين، وأن تستعيد دورها الحضاري القديم. وقد تعددت الرؤى والتصورات حول السبل إلى ذلك، وطرحت مشروعات حضارية كثيرة انطلقت من فلسفات وإيديولوجيات مختلفة.

وبدأت النهضة أولا بالعودة إلى التراث، تراث العرب والمسلمين في عصور القوة والازدهار والعلو. فاتخذت «مدرسة الإحياء» ممثّلة في البارودي وشوقي وحافظ وأضرابهم من التراث مصدرها، فاستلهمته، واستوحت نماذج الأدب العربيّ الرفيع في العصرين الأموي والعباسي بشكل خاص، لتتجاوز هوة التخلف في عصور الانحطاط، ولم تُغفل في أثناء ذلك الاستفادة من روافد ثقافية أجنبية، ولا سيما أحمد شوقي، رائد المجدّدين، ولكن لون الأصالة ووضوح الهوية كانا بارزين في مشروع مدرسة الإحياء.

ولكن مدّ الثقافة الغربية كان كاسحًا.. انفتحت نوافذها على العرب

والمسلمين على مصاريعها من جهات كثيرة: الاستعمار، والاستشراق، والبعثات التي سميت «البعثات التبشيرية»، وبعثات الطلبة العرب والمسلمين الدارسين في الغرب، وغير ذلك. ولم يعد التراث العربيّ والثقافة الإسلامية وحدهما مصدر الأدباء في الإبداع والتجديد والنهوض، ولا ملهمهم الوحيد. فبدأ الأدباء العرب يتعرفون ثقافات ومذاهب وتيارات أدبية وفكرية واجتماعية وفلسفية لا عهد لهم بها، ولا عهد للأدب العربيّ الذي عرفوه بها كذلك. وانتهت مرحلة استلهام التراث بسرعة، وبدأ الأدب العربي الحديث يتشكل في ضوء مذاهب الأدب الغربي، وراحت هذه المذاهب تغزوه بقوة كاسحة لا تقاوم: الرومانسية، والواقعية، والرمزية، والوجودية، والسريالية، ومدارس الحداثة وما بعد الحداثة المختلفة وغيرها.. وغيرها. إنها تيارات ومذاهب تتالى كأمواج البحر الثائر، لا تهدأ حركتها أبدا..

ولكن مواقف الأدباء والنقاد من هذه المذاهب الغربية، بل من الثقافة الغربية عامة لم تكن واحدة؛ فقد وقفت طائفة منها موقف الحذر، رأت فيها غزوا ثقافيا يهدد هوية الأمة وحضارتها، ويشكل خطرا على الأمة العربية، وعلى الذوق العربي، وعلى الأسلوب العربي،فتمسكت هذه الطائفة بالتراث العربي الإسلامي، ورأت فيه حاميا من الذوبان في الآخر، والانصهار في بوتقته، وفي الحفاظ على الهوية والحضارة والعقيدة واللغة، وَسَمَّى بعض الدارسين هذه الطائفة بـ «المحافظين»..

وانبهرت طائفة بهذه الثقافة الغربية المكتسحة، وربطت بينها وبين تقدم أهلها التكنولوجي والعلمي، ولم تفرق بين الأمرين، ورأت أن هذا الغرب المتقدم علميا في الصناعة والآلة والتجارة لا بد أن يكون متقدما في الآداب والفنون كذلك، ولابد –بداهة- أن يكون أدبه أرقى من الأدب العربي، وأعظم في كل فن، وفي كل جنس، وفي كل أسلوب. ولذلك اندفعت هذه الطائفة في الجري وراء كلّ ما تأتي به الثقافة الغربية، وجاوز الأمرُ عندها الاستفادة والتأثر العقلاني الحميد الذي يميز ويختار، ليصبح تقليدا واتباعًا «حذو

القذة بالقذة» كما يقال في المثل العربي، وسمى هؤلاء أنفسهم بالمجددين.

وكانت بين هؤلاء وأولئك طائفة أخرى أقرب إلى الاعتدال من الطائفتين السابقتين، توسطوا بين الموروث والمعاصر، فلا هم أهملوا التراث واحتقروه، ولا هم قدسوه أو اعتقدوا فيه العصمة والكمال، ولكنهم أخذوا منه وتركوا، وانفتحوا بوعي وإدراك على الثقافة الغربية يأخذون منها ويدعون.

كانت هناك إذن في ساحة الأدب العربي الحديث منذ بدء النهضة ثلاثة اتجاهات، أو ثلاث فرق، ولكل منها حضور وجمهور بشكل من الأشكال، وبدرجات متفاوتة بحسب السلطة والنفوذ والإعلام ومراكز القوى.

يتحدث العقاد -رحمه الله- عن هذه الاتجاهات الثلاثة في الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فيقول: هنالك اتجاهان في الأدب العربيّ «أحدهما تغلب عليه المحافظة، والآخر يغلب عليه التجديد، ثم يتوسط بينهما اتجاه معتدل، لا إلى هذا الطرف، ولا إلى ذاك»[1].

ثم يقول: «حدث هذا في الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ إذ تيقظت الأمم الشرقية، وأخذت تنظر في أسباب ضعفها، وتعالجها بما بدا لها من بواعث قوتها، فرأى فريق منها أن يرجع إلى القديم لأنه عهد العظمة والتفوق على غيرها. ورأى فريق آخر أن الرجوع إلى القديم لا سبيل إليه لانقضاء زمنه، وتبدل أحوال الزمن بعده، وأن القوة إنما تكون بمحاكاة الأقوياء من أبناء الحضارة الأوربية في كل شيء. ومن ذاك: اتجاهات الآداب والفنون. ثم اعتدلت بين المدرستين مدرسة متوسطة ترى أن المحاكاة لا تفيد، سواء أكانت محاكاة للقديم أم محاكاة للجديد، وإنما الصواب أن نأخذ الحسن من كليهما، وأن نحذر من التقليد الأعمى حيث كان، فلا ندين بالتقليد لأحد، ولا نتجه في آدابنا وفنوننا غير الوجهة التي نستقل فيها بالرأي والشعور. وتكاد هذه المدرسة أن تغلب على اتجاهات

١- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، العقّاد: ص ١٨.

الأدب في العصر الحاضر.. ورأي هذه المدرسة الوسطى أن الفصحى لها موضعها وموضوعها، وأن العامية كذلك...»[1].

والواقع أن هذا كلام حق؛ فقد كان التوسط بين التراث والجديد هو الأغلب على الأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول أو النصف الأول من القرن العشرين، على الرغم من وجود أصوات مؤثرة، مندفعة اندفاعا أرعن وراء الثقافة الغربية والحضارة الغربية، بل وراء كل ما هو أجنبي آتٍ من الآخر، لا تكاد ترى سواه، ولا ترى في كل ما هو عربي أو إسلامي إلا رمزًا للتخلف والانحطاط، ولذلك ينبغي وأده بلا رحمة.

كان سلامة موسى واحدًا من هؤلاء؛ كان يقول صراحة: «كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراضي في الأدب كما أزاوله، فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا، وأن نلتحق بأوربا، فإنني كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوربا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها. هذا هو مذهبي الذي أعمل له طوال حياتي سرًّا وجهرًا، فأنا كافر بالشرق، مؤمن بالغرب»[2].

وعلى هذا الطنبور نفسه كان يعزف واحد مثل طه حسين، فيقول عن مستقبل الثقافة في مصر: «علينا أن نسير سيرة الأوربيين، ونسلك طريقهم، لنكون لهم أندادًا، ولنكون لهم شركاء في الحضارة: خيرها وشرها، وحلوها ومرها، وما يُحب منها وما يُكره، وما يُحمد منها وما يعاب.. وأن نشعر الأوربي بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأمور كما يقومها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها...»[3].

أجل كانت هنالك طائفة مسرفة في الجري وراء الثقافة الغربية، وفي

١- السابق: ص ١٩.

٢- نقلا عن كتاب «الأصالة والحداثة» لعبد الحميد جيدة: ص ١٥٨.

٣- مستقبل الثقافة في مصر، طه حسين: ص٤١- ٤٤.

احتقار التراث العربي الإسلامي، بحجة التجديد الذي لن يكون إلا بهذه الثقافة، ولكن الحق أن صوت التوسط بين القديم والحديث، بين التراث والمعاصرة كان هو الأغلب في هذه الحقبة الزمنية، كما يقول العقاد.

ولكن الأمر لم يستمر على مثل هذه الحال من التوسط والاعتدال؛ فقد كان السلطان الغربي بكل أشكاله: سياسيا، واقتصاديا، وعسكريا، وثقافيا، يهيمن يوما بعد يوم، فيقوى نفوذه، ويشتد تأثيره، حتى تحكّم في الحياة الفكرية العربية، وبسط سلطانه العريض، وراحت تعلو راية الدعاة إلى التجديد والتحديث على الطريقة الغربية نفسها.

تحدث العقاد -كما ذكرنا- عن اتجاهات الأدب العربي الحديث في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهم المحافظون، والمجددون، والمتوسطون بينهما. وأشار إلى غلبة مدرسة التوسط في هذه الحقبة، ثم قال بعد ذلك: «ولكن هذه المدرسة تعارضها في السنوات الأخيرة دعوة جامحة تحاول أن تنطلق من جميع القواعد وجميع الأصول. إنها تخلط بين القواعد والقيود، فتحسب أن الانطلاق من القيود سيلزم الانطلاق من القواعد الفنية. وهو وهم ظاهر البطلان؛ لأن الفنون لا توجد بغير قواعد تعصمها من الفوضى، بل لا توجد لعبة عامة بغير قاعدة...»[1].

ولكن دعوة الجموح هذه مضت بعد ذلك إلى أبعد بكثير ممّا عرفه العقاد في زمانه، أو كان يمكن أن يخطر له في بال.

- الجموح في التجديد:

إن راية الجامحين في التجديد والتحديث صارت هي الأعلى منذ الربع والنصف الأول من القرن العشرين إلى الآن، وهم يندفعون اندفاعًا غير متوازن وراء كل جديد يأتي من الغرب لمجرد أنه يأتي منه، إنه عندهم الكامل المعصوم.

١- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية: ص٦٩.

ويساعد على ترسيخ هذا الاندفاع مجموعة كثيرة من العوامل، منها: تفوق الغرب في جميع المجالات، وهيمنته على مصير الأمم الضعيفة، وغزوها بجميع الوسائل، ومنها الهزائم المتوالية التي يمنى بها العرب والمسلمون يوما بعد يوم، ومنها دعوات أقلام شهيرة مؤثرة -من اتجاهات شتى- إلى الطعن في التراث العربيّ الإسلاميّ، والتشكيك في قيمته وجدواه، ومنها السيطرة الإعلامية الهائلة التي يملكها الغرب ورجالاته ومؤيدوه..

والإعلام اليوم هو الذي يرفع ويضع، ويظهر ويحجب، وهو الذي يبرمج العقول والقلوب، ويصوغ الأفكار والأحاسيس، ومنها كذلك ضعف وسائل التصدّي والمواجهة لدى أصحاب الفكر الوسطيّ المعتدل، أو بدائيتها، أو تشتّتها وعدم قيامها على درس منظم، وقد يكون على رأس ذلك كله فقدان الثقة بالذات العربية والإسلامية، وضعف الإيمان بحضارة هذه الذات وقوتها وحيويتها. إن جميع هذه العوامل وغيرها تجعل راية الثقافة الغربية خفاقة عالية في ربوع العرب والمسلمين.

وإن من طبيعة الإنسان -إن لم يكن عنده عاصم قوي من عقيدة، أو ثقة عالية بالذات- أن يميل إلى تقليد الأقوى كما يقول ابن خلدون، وأن يراه المثل الأعلى.. يقول العقاد -رحمه الله-: «إن المغلوب مولع بمحاكاة الغالب.. ويوشك أن يندمج المغلوب في بنية القوي المتسلط عليه، ويفنى فيه عادة وعملا، ولغة وأدبًا، إن لم يعصمه من هذا الفناء عصمة من بقايا الحيوية، كمنت فيه، أو ورثها من تاريخه القديم...»[1].

ثم يشير العقاد إلى أثر الصدمة الأولى التي أحدثتها في العالم العربي الحملة الفرنسية التي قادها نابليون، وإلى ولع الناس بتقليد ما حملته من مظاهر الحياة الغربية، ولكنه يبين أن هذا التقليد الضرير غير المميز قد تحول بعد قليل -عند الواعين من مالكي العصمة التي أشار إليها- إلى

١- السابق: ص ٧.

المحاكاة المميزة المختارة، ثم إلى الاستقلال المتعثر المضطرب في أول الأمر، فالاستقلال الناشط المسدد إلى الغاية من خطاه بعد حين...»[1].

ويبين العقاد سبب هذه المحاكاة الرشيدة التي وجدت في تلك الحقبة بقوله: «إن حيوية التاريخ واللغة هي التي أوحت إلى عقول المتيقظين من أبناء الشرق أنهم يشبهون أنفسهم في أيام مجدهم وازدهار لغتهم، ولا يشبهون الأوربيين في حضارتهم الحديثة...»[2].

تلك حال مُثْلى من المحاكاة يتحدث عنها العقاد عند الواعين المتيقظين من رجالات هذه الأمة، ولكن هذه الحال ما لبثت أن تبدلت، وراح طوفان الثقافة الغربية الكاسح يغرق الكثيرين، ولا يكاد ينجو من عُرامه إلا القليل النادر الذي يملك ما سماه العقاد «حيوية التاريخ واللغة»، وقد أَصبح صوته -مع انتشار الطوفان واكتساحه- ضعيفا أو مغيبا.

- الحداثة وتغريب الأدب:

ما إن بدأت حركة الحداثة في الأدب العربي المعاصر منذ منتصف القرن العشرين حتى انتشر التجديد غير الواعي، واستفحل تقليد الأدب الغربي وتياراته ومدارسه بكل ما فيه من خير وشر، وحسن وقبيح.

بدا هذا الأدب الغربي هو الشاهد على أدبنا، وهو المتحكّم في ذوقنا، يُستحسنُ ما يُستحسن منه، ويُستقبح ما يُستقبح منه، بناء على معاييره وضوابطه، ومن شذ أو خالف عن ذلك عرَض نفسه لأن يُتهم بالرجعية، أو الأصولية، أو التشدد، أو الغلو، أو الجهل، أو ما شاكل ذلك من قائمة اتهامات كثيرة.

إن الأدب العربي الحديث -ولا سيما في نماذج رواده المشهورين- يسرف إسرافا شديدا في تقليد المذاهب والمناهج الغربية، رغبة في التجديد

١- السابق نفسه

٣- السابق: ص ٨.

والتحديث والخروج على المألوف، والانبهار بما عند الآخر.

لقد فُهمت الحداثة -عند طائفة من الأدباء والنقاد المشهورين- بأنها ثروة كاسحة على القديم، ونظام جديد لا يعترف بشيء سبقه.. يتحدث كمال أبو ديب عن الثورة الكاسحة التي حملتها موجة الحداثة، فكانت انبتاتًا شبه كامل عن الجذور.. يقول: «الحداثة ليست انقطاعا نسبيا فقط، بل هي أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل. ليس في هذه الثقافة -في أي مرحلة من مراحلها- ما يعادل هذا الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتًا عن الجذر، لا يبقي فيه من رابط سوى اللغة بأكثر دلالاتها الأولية... الحداثة المعاصرة تمثل انشراخًا عميقا عمق الهاوية، وانسلاخًا يكاد يكون كليًّا ضمن بنية هذه الثقافة...»[1].

ويقول غالي شكري: «إن الحداثة -في الشعر العربيّ والأوربيّ على السواء- .. مفهوم جديد للشعر، يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث، يغايرها مجتمعة لا فرادى...»[2].

ولتأكيد هذا التغيير الجذريّ الذي تنشده الحداثة يؤكد جابر عصفور أن الحداثة ليست مجرّد تجديد أو ابتداع في الشكل أو المضمون، بل هي - بالإضافة إلى بعدها الإيديولوجي المعلن- خروج جذريّ على المفهوم التراثيّ. إنها عندئذ قطيعة تامّة معه.. يقول: «الحداثة في الشعر ليست مجرّد مغايرة في بعض العناصر الشكلية أو المضمونية، بل هي مغايرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها، فتصبح إحداثا شاملا ينطوي -بالضرورة- على رؤية عالم جذرية...»[3].

والحداثة -بهذا المفهوم- غير التجديد والتطوير؛ وذلك «لأن الجدّة

١- مجلة فصول المصرية: ص٣٨، المجلد الرابع، العدد الثالث: ١٩٨٤م.

٢- شعرنا الحديث.. إلى أين؟: غالي شكري: ص٨.

٣- مجلة فصول: ص٣٧، المجلّد الرابع، العدد الرابع: ١٩٨٤.

لا تعني التحوّل الجذريّ بالضرورة، ولا تحمل بعدًا مفهوميًّا يتصل برؤيا العالم في كلّ الأحوال...»[١].

إن هذا المصطلح قد ارتبط -كما هو واضح- «بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد.. ويشير إلى التغير الجذري الذي ينطوي عليه (الشعر الحرّ) أو الشعر العربيّ المعاصر...»[٢].

وكتب أدونيس كبير الحداثيين، الذي أصبح بعد ذلك أكثر مراوغة، وأقلّ تصريحا، لصديقه أنسي الحاج يقول: «لسنا من الماضي.. اللاماضي هو سرّنا. الإنسان عندنا ملجوم بالماضي، نعلّمه أن يكسر اللجام ويجمح، نعلّمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات يسمونها تراثا.. وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة: ماذا تريدون إذن؟ ما هدفكم؟ لن نتردّد أن نجيبهم بفرح ويقين: ما نريده، وما نهدف إليه شيء آخر أيها السادة، إننا نتخطّى ما كنتموه، وما ورثتموه، نهدمه فنحن هدّامون.. كلّ ما هو موجود بالوراثة، بالتقليد، بالعادة، يجب أن يعاد النظر فيه، أن يرفض. هذه طريقنا...الوراثة، التقليد، العادة. يا لهذه المستنقعات المقدسة، ويا لمأساة الإنسان الذي يجابهها في مجتمعاتنا العربية»[٣].

كما كتب أدونيس إلى صديقه الآخر يوسف الخال الذي عرّف الحداثة في الشعر بأنها: «خروجٌ به على ما سلف»[٤]. يقول له: «ما يسميه التقليديون آفاقًا نسميه قيودًا، ما يدعونه حقيقة ندعوه خطأ، ما يرونه مثالا نراه انهيارًا وتخلفًا. إن عالمنا ليبدو من خلال المفاهيم التقليدية عالم زرائب ومستشفيات ومصحات»[٥].

١- السابق: ص ٣٦.

٢- السابق.

٣- زمن الشعر، أدونيس: ص ٢٢٥ – ٢٢٨.

٤- الحداثة في الشعر، يوسف الخال: ص ١٥.

٥- زمن الشعر: ص ٢٤.

إن هذه الطائفة من الحداثيين لا يرون الحداثة إلا انقطاعًا معرفيًّا تامّا عن الماضي، يرونه قطيعة مع التراث، مع ما قبل، فكأن الصلح مع هذا التراث، أو إقامة الجسور معه أمرٌ مستحيل، وكأن التجديد لا يكون تجديدًا إلا إذا كان تغييرًا جذريًا في المفاهيم الأدبية والقيم والعادات، والعقلية العربية، والذائقة العربية، بل اللسان العربي نفسه إن أمكن.

يقول كمال أبو ديب: «تكون الحداثة -بين ما تكونه- تدميرًا من الداخل، تدميرًا للقواعدية فيها، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية، اللامتشكلة، ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفّذة، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات. ذلك هو ما فعله جويس على وجه الدقة، وما يفعله أدونيس في «هذا هو اسمي» أين تبدأ الجملة؟ وأين تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة؟ بل ما المكونات نفسها؟ بل ما الجملة؟ هنا تصبح الجملة هيولي قابلة للتشكّل في أكثر من شكل، أي تصبح لا متشكّلة...»[١].

ومن الواضح أن هذه الطائفة من دعاة الحداثة العربية ينسجون على نمط حداثة غربية متطرفة، فهمت الحداثة قطيعة مع الماضي، وثورة عارمة على كلِّ قديم، وتدميرًا لكلِّ ما سلف من الأعراف المتوارثة من غير محاسبة أو تقويم.

وقد شبّه آلان تورين أبرز اتجاهات الحداثة الغربية بالصفحة البيضاء التي لم يُكتب فيها شيء من قبل، حتى كأنها تلغي جميع ما سلف.. يقول: «إن أقوى تصور غربي للحداثة -التصور الذي كان له أعمق الآثار- قد أكد أن العقلنة تفرض هدم العلاقات الاجتماعية والعواطف والأعراف والمعتقدات التي تدعى تقليدية...»[٢].

١- مجلّة فصول: ص ٤٧، المجلّد الرابع، العدد الثالث: ١٩٨٤.

٢- نقد الحداثة، القسم الأول: ص ١٧.

ويقول عن التصور الحداثي: «لقد كان ثوريًا ككل دعوة إلى التحرر، ككل رفض للتسوية مع الأشكال التقليدية للتنظيم الاجتماعي والمعتقد الثقافي. كان ينبغي أن يخلف عالماً وإنساناً جديدين يديران ظهرهما للماضي، للعصر الوسيط...».[١]

ويقول مارشال بيرمن: «الحداثة تحمل تدمير كل ما لدينا، كل ما نعرف»[٢].

ويستخدم برادبري وماكفارلن مصطلحات علم الهزات الأرضية، فيقسمان التغييرات التي أصابت الفكر الغربي في مختلف عصوره إلى ثلاثة أقسام، سمياها هزات، وهي: هزات بسيطة تشبه التقليعة، هزات يمكن نعتها بالإزاحات الكبيرة، ثم هزات هي من النوع الكاسح المدمر الذي يقوّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري، ويتركها أكوامًا من أنقاض.

ثم أوضحا أن تيار الأعمال الغربية الحديثة هو من النوع الثالث من الهزات.. قالا: «نعتقد بأن هذا الفن الجديد جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة، أو ربما هو هزة كاسحة بحدّ ذاته...»[٣].

إن أقوال طائفة من الحداثيين العرب الذين عرضنا غيضًا من فيض آرائهم في قضية التجديد، قد خرجت من عباءة مثل هذه الحداثة الغربية التي عدت شاذة غالية حتى في نظر طائفة من الأدباء والمفكرين الغربيين أنفسهم. يشير مارشال بيرمن إلى فريق من الناس، يصفهم بالحنين إلى الماضي، ويقول عنهم: «إن جميع هؤلاء الناس ربما رأوا الحداثة بوصفها

١- السابق: ص ٤٠.

٢- قضايا وشهادات (الحداثة: ٢): ص ٢٢٦.

٣- الحداثة (١٨٩٠ – ١٩٣٠) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: ص ١٩.

خطرًا جذريًّا يتهدّد تاريخهم وتقاليدهم وتراثهم كلّه...»[1].

وذلك أن التحديث لا يمكن أن يُقبل بهذه الصورة الغالية المتطرّفة؛ إذ هو عندئذ ليس من التجديد الأصيل المقبول، بل هو تدمير وتبديد لجميع ما سلف، وهو احتقار لإنجازات الإنسان عبر مسيرته المتقدّمة.

إن أيّ نشاط معرفيّ لا يمكن أن يبدأ من نقطة الصفر، من صفحة بيضاء لم يكتب فيها شيء، بل يستفيد كلّ جيل من إنجازات مَنْ سبقوه وخبراتهم التي بنوها عبر سنوات كثيرة، ولو فهم التجديد على أنه هدم لكلّ ما سلف -كما أراد ذلك بعض الحداثيين الغربيين ومن شايعهم من بني قومنا- لتحوّل التاريخ إلى مجزرة يذبح الأخلاف فيه أسلافهم، ثم يبنون على هاماتهم.

إن مشكلة الحداثة العربية المعاصرة عندنا هي التقليد، تقليد الحداثة الغربية، التي صدرت عن فلسفات ومعتقدات مخالفة كلّ المخالفة لعقيدتنا وقيمنا الإسلامية والعربية، فلسفات أقلّ ما يقال فيها إنها منذ زمن بعيد لم تعد تفيء إلى أية ثوابت أو يقينيات؛ وهو ما يجعلها دائمة الكفران بكلّ شيء.

وإن مثل هذا الضرب من الحداثة العربية التابعة ليقع عندئذ في تناقض مفضوح؛ إذ هو يشنّ الحملات الشعواء على «الإرثيين» فيتهمهم بتقليد السلف، ويرى في ذلك عيبًا خطيرًا، في حين يغرق هو في تقليد قيم ليست من قيمه، وتصورات ورؤى غربية بعيدة عن تصوراته ورؤاه. ترى أي الفريقين أبعد عندئذ عن الصواب، وأقرب إلى التجني؟ أيهما أخطر وأبعد عن الصّدق والحميمية أن يقلّد الإنسان آباءه وأجداده -إن لم يكن ثمّة مندوحة من التقليد- أم أن يقلّد آخرين مختلفين عنه في العقيدة واللغة والذوق؟

١- قضايا وشهادات (الحداثة: ٢): ص ٢٢٦، وانظر كتابنا: الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر: حقيقتها وقضاياها، ص ١٠٩- ١١٢.

إن التقليد -ما لم يكن اتباعًا لأصول ثابتة من العقيدة والقيم- مرفوض، شالٌّ لقدرات الإنسان ومواهبه، فكيف إذا كان ما يفعله بعض الحداثيين العرب هو -على رأي أحدهم- من قبيل «لاهوت التعبّد والتبعية للحداثة الغربية، مع قدر غير يسير من السرقة لا الإبداع، وعدم الفهم والتضليل؟...»[1].

- الوسطية الإسلامية في قضية القديم والحديث:

إن التجديد شيء لا مندوحة عنه أصلا، وهو واقع لا محالة. إنه جزء من سيرورة الزمن وتطوره وتغبّره. وهو «يحدث يوميًّا دون أن نراه، ويجري في أعماقنا دون أن نلاحظه، ودون أن نستعمله، كما يأخذ الشتاء وقته لتحضير الأرض...»[2].

والإنسان هو دائمًا ابن عصره؛ عصره مفروض عليه شاء أم أبى. والمعاصرة تعني عندئذ العيش في العصر، وأما الخروج عليها فهو خلل في حركة الناس، وفي حياتهم ومعاشهم، زد على ذلك استحالة هذا الخروج أصلا، ولا سيما في هذا الزمن؛ حيث انفتح العالم بعضه على بعض، حتى صار كأنه عالم واحد، أو قرية كونية واحدة كما يقول بعضهم.

والتجديد -في كلّ الأحوال- لا بدّ منه، وهو سنة كبرى من سنن الكون؛ فلكلّ زمان دولة ورجال، وأولادنا خلقوا لزمان غير زماننا. والحياة نهر غزير متدفّق، لا يمكن أن تتوقّف عن الحركة والجريان، ولولا هذه الحركة لأَسِنَت كما يأسن ماءُ النهر. وعلى الإنسان أن يأتي دائما بالجديد، وألا يتوقف عند ما خلّفه الآباء والأجداد. وعلى رأي ابن بسام: «لو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدّمين لضاع علم كثير، وذهب أدب غزير...»[3].

١- منذر عيّاشي، مجلة الآداب البيروتية: عدد الحداثة: ص٢٥.

٢- ما الشعر؟، نزار قباني: ص١٨٩.

٣- الذخيرة: القسم الأول، المجلّد الأول: ص ١٤.

والإسلام يدعو إلى النظر والتأمل لاكتشاف الجديد الذي لا ينتهي في هذا الكون، وفي ذلك ما يدلّ على عظمة الخالق التي لا تدركها العقول، ولا تحيط بها المعارف. وكلما اكتشف الإنسان جديدا في كون الله ازداد إيمانا وثقة بعظمة الله تعالى، وواسع قدرته، وضآلة علمه بالقياس إلى علم الله عزّ وجلّ.

وقد دعا الإسلام إلى استحداث الخير، وابتداع الصالح المفيد؛ حتى كان من المأثور المقرّر أن من سنّ في الإسلام سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها، وفي الوقت نفسه نعى القرآن الكريم التقليد من غير تدبر ونظر، ونهى عن احتذاء خطوات الآباء والأجداد من غير عرضها على محك العقل، وإخضاعها للتأمل والتفكر. وأشار الذكر الحكيم -في أكثر من موضع- إلى أن موطن الجهل عند قوم هو من تقليد الآباء ﴿فَلَا تَكُ فِي مِرْيَةٍ مِّمَّا يَعْبُدُ هَٰٓؤُلَآءِ مَا يَعْبُدُونَ إِلَّا كَمَا يَعْبُدُ ءَابَآؤُهُم مِّن قَبْلُ وَإِنَّا لَمُوَفُّوهُمْ نَصِيبَهُمْ غَيْرَ مَنقُوصٍ﴾ [هود: ١٠٩]، وأن معارضتهم للدين الجديد الذي يأتي به أنبياؤهم لم يأت من النظر فيه، والتفكير في أدلته، ولكن لأنه يخالف عرف الآباء ﴿أَتَنْهَىٰنَآ أَن نَّعْبُدَ مَا يَعْبُدُ ءَابَآؤُنَا﴾ [هود: ٦٢].

إنهم قوم لا يستخدمون عقولهم التي منحهم الله إياها، ليروا ما إذا كان آباؤهم على حق فيتبعوهم عندئذ عن وعي وإدراك، أم أن آباءهم على باطل فلا يسيروا خلفهم. إنهم مقلدون فقط ﴿قَالُوا۟ حَسْبُنَا مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ ءَابَآءَنَآ أَوَلَوْ كَانَ ءَابَآؤُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ شَيْـًٔا وَلَا يَهْتَدُونَ﴾ (المائدة: ١٠٤).

إن التقليد الأعمى مرفوض؛ لأنه يعطّل عقل المقلّد، ويلغي قدراته الذهنية، ويشلّ فاعليته عن التأمل والحكم، إنه يحوّله إلى دابة عشواء تسير حيث يراد لها أن تسير. وعلى أن اتباع الحقّ، واحتذاء أهل الخير والصلاح من الأسلاف والأخلاف -عن وعي وإدراك، وعن بصيرة واقتناع- ليس من قبيل هذا التقليد المذموم الذي نتحدّث عنه؛ إنه عندئذ اتباع تعاليم

الدين، وطاعة الله، والتزام أوامره ونواهيه. إن اتباع سنن منْ قبلنا –ما داموا على جادّة الحقّ- ليس اتباعا لأشخاص، ولكنه اتباع لمثل وقيم إيمانية يجسّدونها، اتباع لدين الله الذي لا يتبدّل ولا يتحوّل. إذن فليس كلّ تقليدٍ مذمومًا، ولا كلّ اتباع مرفوضًا، بل نحن مأمورون باتباع الحقّ، والتزام درب أهل الإيمان بعد الاقتناع والتفكير والمحاكمة العقلية.

وإذا كان الإسلام لا يعادي الجديد، ولا ينهى عن الحديث والطريف، ويثيب من سنّ سنة حسنة؛ فإنه لا يقبل كلّ جديد، ولا يرحّب بكل استحداث؛ فلا ابتداع في الدين؛ لأنه اعتداء على صلاحية الله تعالى، واعتقاد أن دينه ناقص يحتاج إلى إكمال أو إصلاح من البشر المخلوقين، وكذلك لا استحداث ولا ابتداع في الثوابت والقطعيات. كما لا يقبل الإسلام استحداثا أو جديدا يؤذي الناس، أو يخالف شرع الله، أو يشكّل اعتداء على الخير والدين، إن هذا عندئذ ليس تجديدا، ولكنه تجديف وتبديد، وهو استنان للشرّ، ومن سن سنة سيئة فعليه وزرها ووزر من عمل بها إلى يوم القيامة.

من ملامح الوسطية الإسلامية في إشكالية «القديم والحديث»:

إن ما عرضناه فيما سبق يوضّح موقف الوسطية الذي يلتزمه التصوّر الإسلاميّ في جميع الأنشطة التي يتعامل معها، ومنها الأدب.

ويمكن رسم أبرز ملامح هذه الوسطية في قضية القديم والحديث من خلال المحاور الرئيسة التالية:

١- لا يوجد في الإسلام صراع بين قديم وحديث، أو بين تراث ومعاصرة، أو بين الأجيال، أو بين الأسلاف والأخلاف، وذلك لأن هذه المصطلحات جميعها ترتبط بالزمن، والزمن محايد؛ وأهله هم الذين يملؤونه بقيم وأفكار حسنة أو سيئة، وصالحة أو فاسدة. الزمن –قديمه وحديثه- لا علاقة له بخير أو شر، وإيمان أو كفر، والذي فيه من صنيع الناس ومن كسبهم. والناس –في كل زمان- فيهم الأخيار والأشرار، وإليهم –لا إلى الزمن الذي

عاشوا فيه- ينسب الخير والشر، والصلاح والفساد، ولذلك نهينا عن سب الزمان أو الدهر، ولذلك أيضا قال الشاعر العربي:

نعيب زماننا والعيب فينا　　　　وما لزماننا عيب سوانا

الزمن وعاء لأفعال الناس، وقد يغلب على زمن أو عصر ما الصلاح أو الفساد؛ لأن أهله كذلك، وأما هو فلا علاقة له بذلك، كما لا علاقة للوعاء بما يوضع فيه. ومن ثمّ، فالصراع عادة، أو الخصومة، ليس بين زمان وزمان، ولا بين عهد قديم وعهد حديث، أو ما شاكل ذلك ممّا ذكرناه، ولكن الصراع بين أفكار وقيم أحدثها الناس في هذا الزمن أو ذاك.

الخصومة أو الصراع دائما حول مفاهيم وتصوّرات وجدت في هذا العصر أو ذاك، من خلال الناس الذين عاشوا فيه، وهي تصوّرات مختلفة فيها الحقّ والباطل، والخير والشرّ، ولا بدّ أن تكون هنالك معايير تضبطها، وتحكم عليها، والانحياز عندئذ إليها لا إلى الزمن الذي وجدت أو أنتجت فيه.

٢- لا يمكن أن يكون زمن ما خيرًا كله أو شرّا كله؛ وذلك لأن الخير والشرّ موجودان في الناس الذين يكسبونهما في كلّ زمان. ولم يعرف زمن من الأزمان، أو عهد من العهود، عاش فيه فقط ناس كالملائكة، لا ذنوب لهم ولا آثام. ولا عرف زمن عاش فيه فقط ناس كالشياطين، لا خير فيهم ولا صلاح، بل يترافق دائما هؤلاء وهؤلاء؛ أي الخير والشرّ. وكذا الحال في العلم والأدب والفنون وما شاكل ذلك؛ فإن الله قد هيأ وسائلها في كلّ زمان ومكان، ولم يمنحها لقوم دون قوم، أو يحجبها عن قوم دون قوم. وهذا ما عبرت عنه كلمة ابن قتيبة التي سبقت الإشارة إليها: «لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر...»[1]. وما عبر عنه

١- الشعر والشعراء: ١/ ٦٣.

ابن بسّام بقوله: «كم من نكتة أغفلها الخطباء، ورب متردّم غادره الشعراء، والإحسان غير محصور، وليس الفضل على زمن بمقصور...»[١] ..

وذلك من عدل الله تعالى؛ فقد منح عباده جميعا -في كلّ زمان ومكان- العقل والفهم، والقدرة والعلم، والذكاء والتميّز، ولم يحرم من ذلك أحدا من خلقه.

يقول الشاعر:

رأيت الفهم لم يكن انتهابا ولم يقسم على مرّ السنين

ولو أن السنين تقـــاسمته حوى الآباء أنصبة البنين [٢]

وينبني على ذلك أنه لا يمكن الحكم على كلّ قديم أو كلّ حديث بالجودة وحدها، أو الرداءة وحدها، بل إن ذلك موجود في كلّ منهما؛ فليس كلّ جديد أحسن من كلّ قديم، ولا كلّ قديم أحسن من كلّ جديد، «ولحى الله قولهم: الفضل للمتقدّم؛ فكم دفن من إحسان، وأخمل من فلان!»[٣].

وبالاحتكام إلى هذا المعيار الشرعيّ المنطقيّ الذي بلوره ناقد فذّ مثل ابن قتيبة، وكثير غيره من النقاد العرب - الذين عرضنا طائفة من أقوالهم للتمثيل لا للاستقصاء- يبدو من الإجحاف والغلو مثل قول من قال: «ما ترك الأول للآخر شيئا»[٤]. أو مثل قول ابن الأعرابيّ في الثناء على كلّ قديم، والإزراء بكلّ حديث: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين -مثل أبي نواس وغيره- مثل الريحان؛ يشمّ يوما فيذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حرّكته ازداد طيبا...»[٥]. ومثله في الإجحاف والبعد

١- الذخيرة، القسم الأول، المجلّد الأول: ص١٤.

٢- بهجة المجالس، ابن عبد البر القرطبي: ١/١١٣، والشاعر هو الحسين بن محمد المعروف بالخالع (ت: ٣٨٨).

٣- السابق.

٤- انظر: المنصف لابن وكيع: ص ٧.

٥- الموشّح: ص ٣٨٤.

عن النصفة الإفراطُ في تقدير كلّ حديث، واستحسان كلّ جديد، لمجرّد أنه جديد، أو خارج على المألوف، مخالف لما عهد في دنيا الناس وأعرافهم وقيمهم، حتى كأن «خالف تُعْرف» قد أصبح شعارا معتمدا، وبدا نبذ العرف والثورة على كلّ معهود معيارًا ذا مصداقية في الحكم على الأعمال الأدبية وتقديرها.

إن الجديد هو موضع احتفاء وتقدير إذا استوفى:

أ- ألا يكون خروجا على ثابت قطعيّ من ثوابت العقيدة الإسلامية، أو مما أتت به النصوص الشرعية الصريحة الواضحة.

٢- أن يكون هذا الجديد الذي يقدّم إلينا هو أجمل وأبهى من القديم، وألا يكون استبدالا لما هو أدنى بالذي هو خير؛ إذ ما أكثر ما قدّم إلينا في القديم وفي الحديث على أنه من الجديد المبتدع، وفيه الكثير من الفساد والقبح: في المعاني والأفكار، أو في اللغة والأسلوب.

إن التجديد لا ينبغي أن يكون دُرجة، أي «موضة» أو «تقليعة» لا هدف لها إلا مخالفة المألوف، من غير نظر إلى ضرورتها، ووظيفتها، وصلاحيتها، وإلى القيمة المعرفية أو الفنية التي تقدّمها.

إن التجديد -لمجرّد التجديد- فكرة باطلة، حملها إلينا الفكر الغربيّ الذي يثور في غده على ما كان يقدّسه في يومه أو أمسه. وقد انتقد الفرنسيّ ألبير ليونار -وهو يتحدّث عن نزعة التجديد في الأدب الفرنسيّ- هذا التجديد الذي صار (دُرجة) فقال: «لقد قرّرت (الدُرجة) -أي العادة أو التقليعة- أن كلّ ما هو جديد مقبول، وأن فكرة التجاوز والتقدّم هي الشرط الضروري للقيمة. إن هذا الخطأ الهائل الصادر عن الطرائق العلمية، والذي تتكشف صحته من خلالها، لا يأخذ بالحسبان أن فكرة (الإتقان) تنفي فكرة (التقدّم).. وكما هو الحال -بالنسبة للشباب والحياة- فإن محاولة الوقوف في وجه هذا الضياع تعني بالضرورة العمل

ضد الجـديـد...»[1]. ويقول ألبير ليونار مـرة أخـرى: «بسبب من ذلك -أي درجة أن كل جديد مقبول- غدا مسلما به بالنسبة للبعض من الآن فصاعدا، أن هذا الذوق الذي تشكله قرون من تهذيب الحساسية، والتمتع الجمالي، والبحث الواعي عن الجمال هي انحرافات ومفاهيم عفا عليها الزمن...»[2]. إذن فليس كلّ جديد محمودا، ولا كلّ قديم مذموما، وينبغي البحث في كلّ منهما عن الحقّ والخير والجمال.

يقول جميل صليبا في رفض منح الحُسْن المطلق أو القبح المطلق لأي من القديم أو الجديد: «إن الجديد ليس خيرا كلّه، كما أن القديم ليس شرّا كلّه. وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة والعراقة والقوة والابتكار، وأن يتخلّى أصحاب القديم عن كلّ ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة...»[3]. وهذا يعني رفض العصبية المطلقة للقديم أو الحديث، وحصر أساس الاختيار والتفضيل في القيم والأفكار، بعد ضربها على محكّ العقيدة، فما اتفق معها فهو الأصيل الجميل، وما جافاها أو خرج عليها فهو الهجين القبيح.

ج- وإن التجديد لا يعني طمس الأصول، والتبرؤ من الجـذور، وليس خروجا تامّا على كلّ ما سلف كما أشاعت ذلك طائفة من الحداثيين، وإذا كان كذلك فهو عندئذ تغيير وتبديل، وليس تجديدا أو تحديثا.

نحن نريد إنساناً يجدّد ولا يبدّد، إنساناً لا يقتل آباءه وأجداده، أو يلقي بهم في مزبلة التاريخ، ولكنه -في الوقت نفسه- ليس نسخة طبق الأصل عنهم؛ فيه ملامحهم، ولكنه ليس إياهم، نسبه فيهم، ولكنه ليس صورة مكررة عنهم، هم جذوره ودعاماته، ولكنه ينمو بصورة مستقلّة.

١- أرمة مفهوم الأدب الفرنسي في القرن العشرين: ص ٢٢٠ - ٢٢١.

٢- السابق: ص ٢١٩.

٣- المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ١/ ٤٥٤.

إن محاكاة الأواخر للأوائل -كما يقول زكي نجيب محمود- هي «محاكاة في الاتجاه، لا في خطوات السير، محاكاة في الموقف لا في مادة المشكلات وأساليب حلّها، محاكاة في (النظرة) لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر، محاكاة في أن يكون العربيّ الجديد مبدعا كما هو أصيل كما كان آباؤه يبدعون، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يديّ العربيّ الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربيّ القديم.. محاكاة في (القيم) التي يقاس عليها ما يصحّ وما لا يصحّ...»[1].

إن الإنسان الذي لا أسلاف له ولا جذور -كما يريده بعض الحداثيين العرب والغربيين- هو إنسان لُقطة، مجهول النسب، وهو عندئذ ضعيف مهزوز، كالشجرة التي لا جذور لها منغرسة في باطن الأرض. فما من أمة تعيش في حاضرها فقط، منقطعة عن ماضيها أو تراثها؛ لأن هذا الماضي هو الذي يشكّل هويتها وانتماءها وتميّزها من أمم أخرى. بماذا يتميز الفرنسي من الروسي أو الألماني أو العربي؟ إن هذا لا يتحدد بالحاضر فقط الذي يعيشه الجميع، ولكنه يتحدد من خلال الثقافة والقيم والعادات والتقاليد، وهي كلها ليست من نسج الحاضر فحسب، بل هي من نسج الماضي والحاضر. ولولا ذلك لما عنيت الأمم بتاريخها، ولما احتفت برموز عندها، تستحضرهم باستمرار، وترى فيهم صورة يُهتدى بها، وقدوة ينسج على منوالها. التحديث إذن ليس قطيعة مع التراث، ولا تكرارا له، ليس ذبحا للآباء والأجداد، ولا اجترارا لجميع منجزاتهم. التحديث ليس خروجا على جميع ما سلف، ولا تقليدا لجميع ما سلف.

إن التجريب في الآداب والفنون مطلوب، وإن التجديد فيها لأمر مرغوب، بل واجب، ولكن من غير التفريط بمطالب فنية راسخة نسجتها وتعارفت عليها أجيال من المبدعين، وإلا صار التاريخ مذبحة يقتل فيه كلّ جيل من تقدّمه. إن التجديد يعني حدوث شيء جديد، ولكنه لا يقطع كل صلة بالقديم،

١- مقال: «قيمة من تراثنا تستحقّ البقاء»، ص٢٠، مجلة فصول.

بل يبقي منه على شيء أو أشياء، وهو عندئذ غير التبديل أو التغيير الذي يعني عدم الإبقاء على الماضي برمته.

والدعوة إلى الأصالة لا تعني العودة إلى كلّ قديم، بل تعني العودة إلى ما هو أصيل في هذا القديم، أي إلى ما هو حيويّ فعّال، وهي عندئذ تحديد للهوية، ورسم لملامح الذاتية المميّزة لنا من الآخرين..

الأصالة لا تعني العودة إلى الماضي وحده، وتجاهل الحاضر كله، ولكنها تعني استلهامهما معا، وانتقاء النافع المفيد من كلّ منهما، لبناء قيم خيّرة تمثّل الماضي والحاضر، تمثّل التاريخ والواقع، تجعلنا نعيش في العصر غير منقطعين عن هويتنا الحضارية، أو متنكّرين لها، ومن ثمّ فالأصالة موجودة في التراث والمعاصرة.. يقول نزار قباني: «التراث صديق نأنس إليه، ونرتاح إلى مشورته، وليس رجل بوليس يضع في أيدينا (الكلبشة) ويفرض علينا الإقامة الجبرية.. إنني أفهم التراث على أنه نهر عظيم شربنا كلّنا من مائه.. مرحلة أولى كالطفولة مثلا، لا بدّ من المرور بها للوصول إلى مراحل الشباب والكهولة والشيخوخة. أنا لا أسقط الحطيئة والفرزدق والنابغة الذبيانيّ من شجرة العائلة، فهم أجدادي، شئت أم أبيت، ولكني بالتأكيد لا أطلب إذنهم، وأضرب لهم (تلفون « كلما جئت لأكتب قصيدة)...»[1]. وبناء على ذلك فليس كلّ قديم أصيلا، ولا كلّ معاصر خارجا عن الأصالة. والمعيار في ذلك هو القيم التي يقدّمها كلّ منهما.

إننا لا نزال نفتخر بكثير من إنجازات التراث: ثقافة، وأدبا، وأخلاقا، ورجالات، وعادات وتقاليد، ولكننا نحسّ بالخزيّ والعار من كثير مما وصلنا من التراث، وما خلّفه لنا سلبيون ومستهترون وأضرابهم. وإننا -في المقابل- لنفتخر بكثير ممّا أنجزه إنسان هذا العصر من علم وصناعة وتكنولوجيا ومدنية وفلسفة وفكر، وغير ذلك من الإنجازات الهائلة

١- ما الشعر؟: ص ١٦٧.

العظيمة التي فتح الله بها على إنسان اليوم. ولكننا ننكر أشدّ الإنكار نزعات الشكّ، وزعزعة الثوابت واليقينيات، والإباحية والمجون، والتسلّط واستعباد الشعوب، وتأليه الإنسان، والاستهتار بالأديان والعقائد والغيبيات، وما شاكل ذلك ممّا حملته الحضارة الغربية من مذاهب واتجاهات، راح يقلّدها بعض الأدباء والمفكّرين العرب.

د- وفي سياق بيان المنهج الإسلاميّ من قضية القديم الجديد ينبغي التمييز بين نوعين من أنواع التجديد، وهما: التجديد في المضمون، والتجديد في الشكل: أما التجديد في المضمون فينبغي أن يتمّ على حذر؛ لأن المضمون هو الفكر، فهو عقائد وفلسفات وإيديولوجيات تقدّم تصورات عن الكون والإنسان والحياة، بل عن الألوهية والأديان أحيانا، فهو غير محايد، ولا مبرّأ من الهوى والانحراف، وهو -كما سبق أن ذكرنا- يمثّل هوية الحضارة التي أنتجته.

وأما الشكل فهو أكثر حيادية، قد لا يكون خالص الحياد أو صافيه تماما، وقد يرتبط أحيانا بفلسفات معينة، ولكنه -في صورته العامة- أقرب إلى الحياد، وأدنى إلى القبول والاستثمار، وهو من العامّ المشترك بين الآداب المختلفة. وإن الاستفادة من تقانات الشكل هي أكبر بكثير من الاستفادة من المضامين، وقد يمكن استخدام كثير من تقانات الشكل الحديثة، وعدّها وسائل أو أدوات تقدّم من خلالها -بأسلوب معاصر- الأفكار والتصوّرات المرادة.

ومن الاستثناءات الشكلية التي قد لا يقرّها الأدب الإسلامي: الغموض، والعبثية، واللامعقول، واستعمال العاميات إلا لضرورة، والتساهل في أخطاء اللغة العربية، وما شاكل ذلك.[1]

إن الأدب الإسلامي مثلا ليس طرفا في طريقة بناء القصيدة، وهو لا يفرض على الشعراء شكلا معينا من أشكال البناء الفني؛ إنه لا يتدخل

١- «انظر تفصيلات ذلك في كتابي: من قضايا الأدب الإسلامي: ٨٤- ٩١».

في الأداة، ولكنه يتدخل في الرؤية، ومخاصمته لضروب معينة من النماذج الأدبية هي مخاصمة حول المضمون في غالب الأحيان.

وعلى الرغم من أن بعضا من أشكال الأدب -في القديم والحديث- قد استخدمت للتعبير عن مضامين لا يقبلها الإسلام إلا أن ارتباط هذه الأشكال بمضامينها ليس ارتباطا عضويا حتميا، والشأن فيها كالشأن في اللغة التي نستخدمها؛ إن اللغة يستخدمها الجميع، ولكنها ليست حكرا للتعبير عن فكر معين لا تعدوه. ومن ثمّ فإن ارتباط أشكال فنية معينة، أو أجناس أدبية معينة، باتجاه فكري ما لا ينفي إمكانية استخدامها في فكر مخالف.

إن بعضًا من مبدعي الأدب الإسلامي ونقاده لا يميّزون بين التقانات الفنية التي حملتها المذاهب الأدبية الغربية وبين مضامينها الفكرية، ويتعاملون معها جميعا تعاملا واحدا، وبالقدر نفسه من الحساسية والتحفظ. وإن طائفة من مبدعي الأدب الإسلاميّ ونقاده يرفضون كلّ ما هو غربيّ لمجرّد أنه غربيّ، وذلك تعسّف في الرأي وغلو فيه، والحكمة ضالّة المؤمن حيثما وجدها أخذها.

إن مبدع الأدب الإسلامي وناقده مدعوان باستمرار إلى التحسين والتطوير وتجويد الأدوات، ولا يتم ذلك إلا بالاطلاع والاستفادة ممّا عند الآخرين، وإلا ظلّ كلّ منهما يراوح في مكانه، يجترّ أساليب وأشكالا قديمة عفا عليها الزمن، وفقدت بريقها من كثرة الاستعمال والتداول، وهي أساليب تبعدهم عن روح العصر، وتفقد إنتاجهم روح الجاذبية والتأثير.

إن الأدب الإسلاميّ تتحدّد هويته من خلال مضامينه، ووظيفته، ورسالته، ولا تتحدّد إلا في استثناءات قليلة من خلال الأشكال الفنية التي هي بشكل عام محايدة، كما ذكرنا.

هـ- هنالك -كما يقول نجيب الكيلاني رحمه الله- مساحة مشتركة من

التجارب الإنسانية التي يعيشها الناس في كلّ حالة. والإسلام يولي هذه المساحة المشتركة عناية فائقة؛ لأنها تشكل نقاط الالتقاء والتفاهم والتعاون في بناء عالم تسوده الصداقة والمحبة والسلام والحرية، وهو أمر تحرص عليه الرسالة الإسلامية أشدّ الحرص[1].

ولا شكّ أن تعزيز هذه المساحة المشتركة بين بني البشر هو ملمح من ملامح الوسطية؛ لأنه عندئذ بحث عن الحقّ حيث كان، وعند من كان، استجابة للأمر النبويّ «الحكمة ضالّة المؤمن حيثما وجدها فهو أولى بها».

و- ثمّ إن الأشكال الفنية القديمة والحديثة يمكن أن تتعايش جنبا إلى جنب، بل ينبغي أن تتعايش، ولا ينبغي أن ينفي أحدها الآخر، أو يضيق به ذرعا. وإن ولادة الجديد لا تعني موت القديم أو انتهاءه. وحياتنا الواقعية تشهد على ذلك؛ فلا يزال بيننا شعراء يكتبون القصيدة التراثية الموزونة المقفّاة، ولهم جمهور وحضور قويان، وبيننا شعراء يكتبون القصيدة التفعيلية الجديدة، ولهم كذلك جمهور وحضور، وبيننا من يكتبون «النثيرة» أو ما يسمّونه «قصيدة النثر» ولها جمهور ومؤيدون.

إن الأدب الإسلاميّ لا ينفي هؤلاء ولا أولئك، وهو يؤمن بتعايش الجميع، والزمن وحده هو الذي يغربل ويصفي، فيبقي الصالح وينفي الفاسد. وإن شعراء الأدب الإسلامي يكتبون في هذه الأشكال جميعها، والأشكال -كما سبق أن ذكرنا- هي بشكل عامّ في موطن الحياد، ولا تقاس جودتها أو رداءتها بقدم أو حداثة، ولكن تقاس بالفنية وبالفكر الذي تحمله.. يقول نزار قباني: «إن الفصول لا تزاحم بعضها، ولا تتقاتل، فلماذا يريد الشعر الجديد أن يطرد جميع المغنين والزبائن، ويغني وحده للحيطان؟...»[2]. ونحن نقول مثل هذا للمتعصبين للشكل القديم؛ نقول لهم: لماذا تريدون أن تنفردوا وحدكم بالساحة؟ ولماذا تريدون إخراس أصوات المجدّدين؟ من

١- نحو مسرح إسلاميّ، نجيب الكيلاني: ص ١٧.

٢- ما الشعر؟، ص١٨٩.

أعطاكم هذا الحقّ؟ إن من حقّ كلّ جيل أن يقدّم صوته، وأن يخالف من سبقه، ما دام هذا التجديد وهذا الاختلاف منضبطين بالقواعد الشرعية والعقلية التي تحدّثنا عنها.

إن الأدب الإسلاميّ -في وسطيته- يفتح صدره لكلّ جديد، وهو مشرع أبوابه لجميع الثقافات والمعارف، وهو حريص أن يضخ في عروقه دماء جديدة، لأن التحسين دأبه؛ فالتحسين قاعدة شرعية «إن اللّه يحبّ إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه». وموروثه الأدبيّ لا يتنكر للجديد، بل يقبله ويتعايش معه، كما دلّت على ذلك عشرات النصوص والأقوال التي خلفها النقاد العرب، والتي توقّفنا عند بعضها. وهي تشهد جميعها أن التصوّر العربي الإسلامي لا يعادي الجديد، ولا يقف ضدّ الإبداع. وبالتالي فليس صحيحا ما ذكره واحد مثل أدونيس من أن العربيّ «مفطور على العداء لكلّ إبداع؛ فإن ردود فعله المباشرة إزاء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض، على مستوى الحياة العامّة، والذمّ والقمع على مستوى النظام...»[١].

إن القديم والجديد ينبغي أن يتعايشا، وألا يستبدّ أحدهما بالآخر؛ فلكلّ منهما عشاق وأذواق، وطرائق الأدب ووظائفه كثيرة متنوعة.

و- وعلى العموم، فيمكن أن يلاحظ الدارس لحركات التجديد في أدبنا العربيّ - على امتداد تاريخه- ثلاثة أنواع منها:

- تجديد نابع من داخل هذا الأدب ذاته؛ فالأدب العربيّ يتجدّد باستمرار. وحركة التجديد لم تتوقف أبدا فيه؛ إنها نهر لم يتوقف عن الجريان، والأدباء في حرص على إضافة شيء إلى ما ورثوه مهما كان هذا الشيء يسيرا أو ضئيلا أو قليل الأهمية، ولا يستطيع أي باحث أن يدّعي أن الأدب العربيّ: شعرا ونثرا، هو في عصر من عصوره نسخة طبق الأصل عنه في عصر آخر.

١- الثابت والمتحوّل «الأصول»: ١/ ١٩.

وكان التجديد يحدث من داخل الأدب العربيّ ذاته، باجتهادات الأدباء وعبقرياتهم ومواهبهم، من غير احتكاك بثقافات أجنبية، أو تأثر بما عند الآخرين لعدم معرفته، أو الاطّلاع عليه. وكان هذا حال التجديد في أدبنا العربيّ القديم قبل أن يطّلع على ثقافات الأمم الأخرى، ويستفيد منها أو يتأثر بها إن سلبا وإن إيجابا، ولا سيما في العصر الحديث حيث انفتحت عليه أبواب الثقافات الأجنبية من مسارب كثيرة.

– تجديد متأثر بالثقافات الأجنبية، ولكنه تَأثُّر حميد، قام على الاستفادة من هذه الثقافات، وأخذ الصالح المفيد منها، لتطعيم الأدب العربيّ، وإمداده بمعارف وخبرات جديدة، وقد فتح هذا التأثر الحميد أمام أدبنا العربيّ نوافذ كثيرة، وزوّده بأساليب وتقانات وأجناس لم تكن معروفة له، فاتسعت آفاقه، وتنوعت ضروبه وفنياته، وعمقت تجاربه، وثريت موضوعاته وأفكاره.

– تجديد متأثر بالثقافات الأجنبية تأثر انبهار، ولذلك أنتج أدبا مقلّدا تابعا لآداب تلك الثقافات، أدبًا صدى لها؛ يصطنع مشكلاتها وأساليبها. وهو عندئذ تجديد لا يحاكم أو يغربل، بل يأخذ –بسبب الانبهار– كل ما ينتجه الآخرون، إذ غدا هؤلاء عنده قدوة، وغدت آراؤهم وتصوراتهم المثل الأعلى.

وهذا عندئذ ليس تجديدا في الأدب العربيّ، ولا هو تطوير فيه، ولكنه تبديل له وتغيير، وهو عندئذ دعوة إلى أن يستبدل بالأسلوب العربيّ أسلوب غربيّ.. يقول منذر عياشي في هذا النوع من الجديد الذي تقوده بعض طوائف الحداثيين العرب: «ما زعم أنه حداثة عربية ليس في الحقيقة سوى ضرب من الوهم.. فإن الحداثة العربية لم تشكل ذاتها بوصفها كذلك، بل وفق منطق المطابقة والمحاكاة والتمثيل مع الحداثة الغربية.. وإن المتأمل في الحداثة العربية.. ليرى أن لاهوت

التكوين فيها يقوم على لاهوت التعبّد والتبعية للحداثة الغربية، مع قدر غير يسير من السرقة لا الإبداع، وعدم الفهم والتضليل»[1].

والأدب الإسلامي يرفض هذا الضرب الثالث، ولا يعدّه تجديدا أصيلا، يعدّه تقليدا أعمى، بل يعدّه تخليا عن الأدب العربيّ، وانتقالا به إلى أدب آخر وثقافة أخرى. ولكن الأدب الإسلاميّ يرحب كلّ الترحيب بالنوعين الآخرين، ويعدّهما مشروعين. وإن ترحيبه أحرّ بالأديب المطّلع على الثقافات الأخرى، المنفتح عليها بوعيّ وإدراك، وبحسب الضوابط التي ذكرناها؛ لأن مثل هذا الأديب هو أولا أقدر على الإبداع والتجديد من ناحية، وعلى العمق والتحسين من ناحية ثانية، وعلى التنوّع وانفساح الآفاق من ناحية ثالثة، وعلى القرب من روح العصر من ناحية رابعة.

إن المبدع الحقيقيّ مثقف منفتح على ثقافات عصره جميعها، لا يغلّق أبوابه دونها، ولا يجهلها أو يتجاهلها، بل يخوض غمارها بوعي وبصيرة، متسلّحًا بسلاح هويته؛ فهو بوصلته التي تحدّد له ملامح الطريق، وتدلّه على ما يأخذ وما يدع.

إن إسلامية الأدب تتحقّق -بشكل أعمق وأشمل- من خلال الانفتاح على العصر، والاستفادة من تجارب الآخرين، والتفاعل معهم. وإن من بدهيات الأمور بعد ذلك أن الأديب لا يستلهم -في العادة- تجربته الذاتية وحدها، بل يستلهم الكثير من تجارب الآخرين، ويتناصّ معها، فتفتح له سبلا لم تكن تخطر له عل بال.

وأخيرا نقول في شأن هذه القضية الشائكة: إن الموقف من قضية القديم والحديث، أو التراث والمعاصرة لا يمكن أن يتبلور إلا في ضوء ضوابط معينة تحدّد ما يؤخذ من القديم أو الحديث وما يترك، وما يصلح وما لا يصلح، ولا بدّ من الاتفاق على خطوط عامّة لهذه الضوابط على الأقل، وإلا بقي

١- مجلة الآداب البيروتية: ص٢٥، «عدد خاصّ عن الحداثة: ١٩٧٦».

الصراع محتدما بين أنصار التراث وأنصار المعاصرة من غير تحديد للمقصود بهذه المصطلحات، وستبقى من ثمّ جميع الطروحات المقدّمة للتوفيق بين القديم والحديث، أو التراث والمعاصرة، غائمة غير واضحة، ومتناقضة متضاربة.. يقول نعيم اليافي في التعبير عن هذه الفكرة، وعن المحاولات الكثيرة التي بذلت لهذا التوفيق المنشود: «إن السبب الرئيس في عدم انتظام هذه المحاولات ضمن إطار متماسك أنها لم تملك سندا فلسفيا واحدا، ولا فكرا أو وجهة نظر متشابهة أو متناسقة تستند إليها، وتدعم بها موقفها؛ ولذلك ظلّت في طروحاتها أقرب إلى المشاعر والأحاسيس والانطباعات المتقاربة أحيانا، والمتعارضة أخرى، والمزاجية المتناوشة ثالثة، منها إلى أن تشكّل رؤية متلاحمة بالمعنى المعرفي العلمي الدقيق للكلمة. وربما يؤكد هذا التصور تلك الثنائيات العديدة التي كابدها أصحاب المواقف، ولم ينتهوا فيها إلى قرار أو نتيجة، فمن ثنائية القديم والجديد، إلى ثنائية الشكل والمضمون، وثنائية الجسد والروح، وثنائية الثبات والتغيّر، وثنائية العقل الأوروبي والوجدان العربي، وما شابه ذلك من ثنائيات بلبلت أفكارهم...»[١].

ولا يمكن -في تصوري- تحديد هذه الضوابط المنشودة، أو الاتفاق على قسط منها على الأقل، إذا لم ننطلق من سؤال الهوية؛ من نحن؟ ما ثقافتنا؟ وما عقيدتنا؟ وإلى أية فلسفة ننتمي؟ أما نزال أحفاد الحضارة العربية الإسلامية، أم تخلينا عن ذلك -كما تريد طائفة من بني جلدتنا- فصرنا الآخر، أو تماهينا فيه؟

إن الهوية تتشكل من ثوابت العقيدة والتراث؛ وهو ما يستعصي على التطوّر والتغيّر، ولا يقبل التحوير والتبديل. وهذه الثوابت هي الإطار المعرفي المرجعيّ الذي تبرز من خلاله هويتنا، وإذا لم يتمّ تحديد هذا الإطار المعرفيّ المرجعيّ فإننا نقع في التبعية لا محالة.

١- أوهاج الحداثة، نعيم اليافي: ص ٦٢.

لقد تعدّدت مشروعات التحديث العربية وتنافرت، وبدا كلّ منها نقيضا للآخر أو كالنقيض؛ لأنه كان ينطلق من مرجعية تمليها فلسفات وإيديولوجيات بشرية معينة تضرب بثوابت العقيدة عرض الحائط.



الفصل الرابع

ثنائيات

المذاهب الأدبية الغربية

تمهيد:

المذهب لغة: هو الطريقة والمعتقد الذي يُذهب إليه. يقال: ذهب فلان مذهبا حسنا، ويقال: ما يُدرى له مذهب، أي وجهة ولا أصل. والمذهب: المعتقد الذي يُذهب إليه والطريقة والأصل[١].

والمذهب اصطلاحا: مرتبط بأصله اللغويّ؛ إذ يعني «مجموعة من الآراء والنظريات العلمية ارتبط بعضها ببعض ارتباطا يجعلها وحدة متسقة»[٢].

المذهب إذن جملة من المعتقدات والآراء الفلسفية، أو الفكرية، أو الدينية، أو الأدبية، أو ما شابه ذلك، منتظمة محكمة، مترابطة ترابطا وثيقا يعصمها من التنافر أو التناقض، ويهيئ لها الانضباط والانسجام. فالمذهب -مهما كان نوعه- غير منفك عن أساس فكريّ ينهض عليه، بل هو لا يكتسب هذا الاسم إلا بقيامه على هذا الأساس، وإلا كان -كما عرفت- مجوعة آراء متفرّقة لا يصحّ أن يطلق عليها مصطلح «المذهب» أو «المدرسة».

وهذا ينطبق على المذهب الأدبيّ الذي هو جملة من التصورات والآراء التي تتعلق بإبداع العمل الأدبي وعناصره المختلفة، ينهض عليها إنتاج مجموعة من الأدباء، ويروّج لها مجموعة من النقاد، مبينين الأساس الفكريّ الذي قامت عليه، والمبادئ والأصول الفلسفية والفنية التي اعتمدتها، واستحقّت من أجلها أن تكون مذهباً أدبياً جديداً.

-ارتباط المذاهب الأدبية بالعقائد والفلسفات:

إن الدارس للمذاهب الأدبية الغربية يدرك أنها قد صدرت جميعا عن فلسفات وعقائد وإيديولوجيات معينة، تقدّم تصورات ورؤى عن الكون والإنسان والحياة، وتعكس واقعا مُعينا عاشته الحضارة الغربية، فَأَمْلى هذه التصورات.

١- القاموس المحيط (ذهب).

٢- المعجم الوسيط (ذهب).

إن المذاهب الأدبية الغربية إذن تكونت من طبيعة الثقافة الغربية ومعطيات حضارتها، وهي منغمسة بفلسفاتها وعقائدها. إنها ليست مجرّد آراء في الأدب واللغة وفنون القول وعناصره المختلفة، ولكنها -وهي تقدّم ذلك كلّه- إنما تقدّمه من خلال تصوراتها الفكرية والعقدية.

المذهب الأدبيّ الغربي هو ابن الحضارة التي أنتجته، إليها ينتمي، وهو يمثّلها في مراحلها المختلفة، ويمثل أزماتها ومنعطفاتها، وما يستجدّ فيها من التطوّر والتغيير خير تمثيل. وإنه ليلاحظ أنه كلما كثرت القفزات في هذه الحضارة، أو تعرّضت لاهتزازات سياسية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها، وأنه كلما ابتعدت عن الثوابت والقطعيات، وغلب عليها الشك وانعدام اليقين؛ تعدّدت فيها الرؤى والتصوّرات، وكثرت المذاهب والتيارات، وتضاربت الفرق والاتجاهات، وضاعت الحقيقة في خضم ذلك كلّه، أو صارت رجراجة زئبقية لا يدّعي أحد أنه يستطيع الإمساك بها.

وقد تحدّث كثير من الدّارسين الغربيين والعرب عن ارتباط المذاهب الأدبية الوثيق بالعقائد والإيديولوجيات المختلفة، وأكّدوا عدم حيادها، أو خلوصها من هذا الارتباط.. يقول الإنكليزيّ ريد: «لا يمكن أن يوجد فنّ عظيم، أو مراحل فنية هامّة دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة»[1]. ويقول آخر: «إن أيّ عصر يرى ذاته من خلال فنه؛ فالفن مرآة الواقع، حيث يبرز كإحدى وسائل التعبير عن الوعي الطبقيّ الذاتيّ، وهو توكيد لذات الطبقة الاجتماعية في مجال الحياة الروحية.. والواقع أكّد دائما الارتباط العضويّ ما بين الفنّ والإيديولوجيا...»[2].

وذكر ألبير ليونار عند كلامه على السوريالية ارتباطها الوثيق بفلسفة أو عقيدة تبنّاها أصحابها، فقال: « لا يمكن لتحليل متأن وتركيبيّ للنشاط

١- الفنّ والدين: د. ف. ميخنوفسكي: ص٣.

٢- الفنّ والإيديولوجيا: ف. ريانوف: ص١٣.

السورياليّ – إذا أخذناه بالإجمال- إلا أن يؤدّي في نهاية المطاف إلى الاستنتاج التالي: لقد تحدّد هذا النشاط باعتباره ثورة عقائدية، ومحاولة لإرساء فلسفة جديدة للإنسان، وطريقة جديدة في العيش، أكثر ممّا تحدّد بعدّه ثورة أدبية، أو مدرسة للإبداع الأدبيّ»[١]..

ويقول شكري عيّاد: «لا يتم معنى المذهب –كحركة أدبية– حتى تكون له نظرة معينة إلى الكون والمجتمع، وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما. ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب؛ إذ إنه يشارك الإبداع في تحديد النظرة والموقف...»[٢].

لقد ارتبط الأدب إذن –بمذاهبه المختلفة– بإيديولوجيات مختلفة، حيث أنتجت كل إيديولوجيا أدبًا من نوع معين، عبّر عن فلسفتها، وعن نظرتها إلى الحياة والإنسان والكون، ثمّ نظّر له فلاسفتها، واستنبطوا ملامحه وسماته، وأطلقوا على ذلك اسم «المذهب» أو «المدرسة» أو «الاتجاه» أو ما شابه ذلك من تسميات. فالعلاقة وثيقة بين المذهب الأدبي والإيديولوجيا التي خرج من صلبها، بل هو التعبير الفني عنها. ويتجلّى ذلك حتى في «الأدب التهويمي» أو أدب «الفنّ للفنّ» الذي يجتهد في الهروب، وينحاز إلى العزلة عن هموم السياسة والمجتمع؛ إذ إن هذا اللون من الأدب هو كذلك تجسيد لفلسفة معينة، هي فلسفة الجمال، أو موقف «اللا انتماء».

- التطرّف في المذاهب الغربية:

ارتبطت نشأة المذاهب الأدبية الغربية بحالات نفسية معينة، وبظروف سياسية واقتصادية واجتماعية خاصّة، وعكست فلسفة واقع مرّت به الحضارة الغربية، وقد مثّل أغلبها –في معظم الأحيان– حالات من التأزم النفسيّ، وانعدام الإيمان واليقين، أو جحود أية ثوابت أو قطعيات يمكن

١- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين: ألبير ليونار، ص ٥٥.

٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري عياد: ص ٦٢.

أن يفيء إليها الإنسان لتكسبه الراحة والأمان. لقد شُكّك هذا الإنسانُ في الدين، والأخلاق والمثل والقيم الروحية جميعها، حتى بدا كالريشة في مهبّ الريح.. يقول تزارا -ومثله كثيرون-: «الوطن، والعائلة، والأخلاق، والفنّ، والدين، والحرية، والأخوّة، كانت قديما جوابا للحاجات الإنسانية.. وفي يومنا لم يبق منها إلا هيكل عظميّ من الاتفاقات والاعتبارات. هنالك عمل تهديميّ كبير ينبغي أن يتمّ، لا بدّ من الكنس والتنظيف»[١].

وبدت المذاهب الأدبية الغربية وكأنها تنشأ ردّات أفعال على أفكار سابقة، رغبة -كما سبق أن ذكرنا- في مجرّد التغيير، بدا كل مذهب جديد وكأنه ينقض ما قبله أو يسفهه ويلغيه؛ فإذا ما كان الذي قبله في اليمين انحاز هو إلى اليسار.

لقد كان التطرّف سمة واضحة في كل مذهب من المذاهب الغربية، وسرعان ما كان يُتبيّن عوارُه بسبب هذا التطرّف، فتظهر الحاجة إلى غيره، فيظهر مذهب جديد يكون ردّة فعل على ما سبقه، ولذلك يتسم مثله بالتطرّف والغلو.. يقول عز الدين إسماعيل: «إن كلّ مذهب يتطرّف في اتجاهه حتى يصل إلى زمن يحسّ الناس فيه بأنه ليس كافيا للتعبير، ويمضون يبحثون عن أسلوب جديد...»[٢].

وقد شبّه العقاد -رحمه الله- ما يسمّى «المذاهب» بالأزياء والتقليعات، ونفى أن يطلق عليها اسم مذاهب أو مدارس؛ إذ هي حركة تغيير «في الأدب وغيره نابعة من مجرّد حبّ التغيير، وقد يسمّيها بعضهم مذاهب ومدارس، وليست هي من المذاهب والمدارس في شيء، وإنما الأحرى أن تسمّى بالأزياء والجدائل العارضة (الموضات) التي تتغير مع الزمن، وقد تعود في صورة أخرى بعد فترة طويلة أو قصيرة...»[٣].

١- الرمزية والسريالية في الشعر الغربيّ والعربيّ، إيليا الحاوي: ص٢١٣.

٢- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل: ص٥٤.

٣- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية؛ عباس محمود العقاد: ص١٣.

ثم يمضي العقاد قائلا: «وإن هذه الأمواج التي يلغي بعضها بعضا ليست ممّا يطلق عليه اسم الاتجاه في الأدب العربيّ، ولا في غيره من الآداب العالمية، وليست هي بالتيار الجاري في مجراه القويم...»[1]؛ لأن المدارس –كما يرى العقاد– تعلّم شيئا، وهذه لا تعلّم شيئا، ولا محلّ فيها للتعليم، ولأن الفنون قواعد ومقاييس، وهذه تبطل كلّ المقاييس[2].

ويرى الأستاذ أنور الجندي –رحمه الله– أن مذاهب الأدب الغربيّ التي يحاول بعض النقاد محاكمة الأدب العربيّ إليها «ليست مذاهب، وإنما هي أسماء عصور؛ كالكلاسيكية، والرومنتيكية وغيرها. وهي تتصل –في مجموعها– بتاريخ الأمم التي وضعت هذه المذاهب...»[3].

- الثنائيات في مذاهب الأدب الغربيّ:

بسبب تلك الظروف والعوامل التي ذكرناها انطلق الفكر الغربيّ ومدارسه الأدبية ومناهجه النقدية من ثنائيات حادّة متصادمة لا يقبل أحدها الآخر، ولا يعترف به، ولا يحاول أن يتعايش معه، بل يعمل جاهدا على نفيه؛ وهي لذلك ثنائيات ضدية عدائية، لا وسطية فيها ولا اعتدال، بل فيها غلو في الرأي، وتطرّف في النظر. إنها الأحادية التي طبعت –بشكل عام– المذاهب الأدبية والمناهج النقدية الغربية بطابع لا تخطئه عين الباحث المدقّق.. وقد أشار إلى ذلك مؤسس التفكيك الشهير جاك دريدا وهو ينتقد العقل الغربيّ لقيامه على هذه الثنائيات، وإعطائها صفة القداسة، فهو –الفكر الغربيّ– قائم على ثنائية ضدّية عدائية يتأسس عليها، ولا يقوم إلا بهذه الثنائية، كثنائية العقل/ العاطفة – العقل/ الجسد – الذات/ الآخر – المشافهة / الكتابة – الرجل / المرأة، وما إلى ذلك. وإن هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول، ويلقب الطرف الثاني بالدونية والثانوية. وهذا

١– السابق: ص١٤.

٢– السابق: ص١٦.

٣– خصائص الأدب العربيّ، أنور الجندي: ص١٨.

الانحياز للأول على الثاني هو ما يسمّيه دريدا «التمركز المنطقيّ»[1].

إن المذاهب الأدبية الغربية تقوم حقا على تلك الثنائيات المتصادمة التي لا تتفق مع الوسطية الإسلامية، ولا تقوم على القصد والاعتدال، اللذين هما من سمات أي منهج قويم. وحسبنا في هذا المقام أن نضرب مثلا واحدا من خلال المقارنة بين مدرستين نشأتا في القرن العشرين، حيث كان جموح الفكر الغربيّ أقلّ بكثير ممّا آل إليه الأمر بعد ذلك، وهاتان المدرستان هما: الكلاسيكية، والرومانسية.

لقد كانت الرومانسية ثورة عارمة على كلّ ما كانت تنادي به الكلاسيكية، ونقضا تامّا لجميع مبادئها وأصولها. وبسبب هذا التطرّف في الثورة شكّ بعض الدارسين أن تكون الرومانسية أصلا مذهبا أو مدرسة؛ لأن قواعدها وأصولها لم تجاوز مخالفة قواعد الكتابة الكلاسيكية، والخروج عليها، ولعلها أيضا –بسبب قيامها على المخالفة وحدها– قدّمت تصوّرات غير متجانسة أحيانا، بل متناقضة في أحيان أخرى..

عدّت الرومانسية الإنسان وحده منبع القيم جميعا، وجعلته جديرا بعناية الأدب، ومضت تعنى بالفرد عناية فائقة، وتهتم بإبراز فرديته وشخصيته والاختلاف الذي يميّزه من غيره. وأصبح الرومنتيكي قادرًا على طبع أدبه بطابعه الخاص بما يعبّر عنه من عواطف يدفق بها قلبه، وصور يموج بها خياله. وفي مقابل هذه العناية بالفرد المتميز كان الكلاسيكيون يعنون بالفرد النموذج، بالإنسان عامة.

وبينما رفع الكلاسيكيون سلطان العقل والمنطق، وجعلوهما الحكم الأوحد، حتى راح يُكبح من أجلهما جماحُ المخيلة والعواطف؛ أصبح الرومنتيكي حرًّا في أن يطلق لخياله العنان، وأن ينطلق وراء اللامحدود والمطلق، ولا يحتكم إلا إلى العاطفة والحدس. وفي حين أن الكلاسيكية مذهب يتقيد بالقواعد

١– دليل الناقد الأدبيّ، ميجان الرويلي، وسعد البازعي: ص ٥٤.

والتقاليد تبدو الرومانسية مذهبًا ينطلق حرًّا بلا قيود، ويفتح المجال واسعًا أمام الأصالة والخلق والإبداع. وفي حين آمنت الكلاسيكية بالمحاكاة والتقليد ثارت الرومانسية عليها، فلم تؤمن إلا بالإبداع وحده.

وإذا كانت الكلاسيكية تقيم وزنا كبيرا للشكل، فإن الرومانسية تفضّل العناية بالمضمون على العناية بالشكل في الأكثر الأعمّ. وإذا كانت الكلاسيكية تعتقد أنها وصلت الحدّ الأعلى في الإتقان والكمال؛ فإن الرومانسية تؤمن بأنها نزوع إلى هذا الحدّ الأعلى وحسب[١]. وقد بلغ هذا التناقض بين الكلاسيكية والرومانسية حدًّ أن يرى واحد مثل غوته أن الفرق بينهما «كالفرق بين السقيم والسليم»[٢].

- بعض ثنائيات المذاهب الغربية:

تجلّت لنا في المقارنة الموجزة العامة بين الكلاسيكية والرومانسية أكثر ثنائيات العمل الأدبي، ووجدنا كيف أنها ثنائيات ضدّية –كما قال دريدا– تمثّل انحيازًا إلى جانب واحد من جوانب العمل الأدبيّ، وتغض الطرف عن سواه، أو لا توليه على الأقل ما يستحقّه من التقدير الذي يليق بدوره في النصّ الإبداعيّ.

وسنتوقف –للتمثيل لا للحصر– عند بعض هذه الثنائيات التي أفرزتها المذاهب الأدبية الغربية، ثمّ نشير إلى الموقف الوسطيّ الذي يتبناه منهج الأدب الإسلاميّ:

١- ثنائية العقل والعاطفة:

تجلّت هذه الثنائية الضدّية بشكل خاصّ عند المذهبين الكلاسيكي والرومانسي، ثمّ اتسعت دائرتها، فاتخذت مناحي أكثر غلوًّا عند أصحاب اتجاهات أخرى.

١- انظر كتاب «الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربيّ الحديث»، عيسى يوسف بلاطة: ص٨ – ٩.

٢- المصطلح في الأدب العربيّ، ناصر الحاني: ص٧٠.

ودعت الكلاسيكية -كما عرفت- إلى سيطرة العقل على الأدب سيطرة كاملة، وجعلت له السلطان الأكبر؛ فالحُسن ما حسّنه العقل، والقُبح ما قبّحه العقل، وهو القسط المشترك بين بني البشر جميعا؛ ولذلك يُعتمد حكمه، ويُقبل رأيه.

وقد بلغ تعظيم الكلاسيكية العقل حدّ التقديس.. يقول فليب فان تيجم: «إن العقل هو أحد المبادئ الكبرى في المذهب الكلاسيكيّ. وباسم العقل يحكم النقاد على الأدب، وتحت لوائه ينتظم دون تردّد كلّ الذين يناضلون في سبيل شعر جيّد، وهم يدّعون الحكم على العمل الفنيّ بقياسه إلى العقل فقط؛ فالعقل هو الذي يجب أن يكون الضوء الوحيد الذي ينير طريق النقد. وهذا يعني أنهم يرفضون حقّ القضاء لأولئك الذين لم يتطوّر عندهم العقل، والحكم بعادة التفكير، وبالثقافة العقلية. إذن الشاعر سيكتب للنخبة، لهذا الجمهور المحدود من «الناس الشرفاء» الذين وحدهم يقدّرون الرقّة واستحقاقات الفنان الحقيقية...»[1].

ونُظر إلى العقل على أنه «ما يعارض الخيال، ولعبة الإلهام الحرّة»[2]، ومن ثمّ راح هذا العقل الكلاسيكيّ «يكبح الغرائز والعواطف، ويسيطر عليها بإدراك خفاياها. وبدا الأدب الذي أنتجه هذا العقل شحيحا في إظهار هذه العواطف، أو التحدّث عنها؛ لأن ذلك -في نظرهم- يثلم هيبة العقل، ويقدح في وقاره.

وصحيح أن العقل الذي صدرت عنه الكلاسيكية «ليس ذلك التفكير البارد الذي لا يمكن أن يدخل في الأدب، وإنما هو عقل حار»، إلا أن الكلاسيكية قد أسرفت في تقدير دور العقل في الأدب على حساب العناصر الأخرى الهامّة فيه، كالخيال، والعاطفة، وذاتية الفرد، وجعلت المشاعر خاضعة كلّ الخضوع للعقل[3].

١- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فليب فان تيجم: ص ٤٩ – ٥١.

٢- الأدب ومذاهبه، محمد مندور: ص٤٥.

٣- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال: ص ٨.

وقد حملتهم هذه المبالغة في تقدير دور العقل على المبالغة في تقديس الأعراف والتقاليد، والحذر من الجديد، ومن الخروج على المألوف، وعلى تعظيم التراث القديم وعدّه النموذج الأمثل الذي لا يجوز الخروج عليه إلا خروجا جزئيًّا في أحسن الحالات، حفاظا على استقرار المجتمع وثباته.

وقاد هذا الاهتمام المبالغ فيه لدور العقل كذلك إلى الاعتداد بالصنعة والتنميق، والصرامة في مراعاة القواعد الفنية المتوارثة، على حساب الإلهام والإبداع والملكة الفردية المبدعة. كما قادهم ذلك إلى الاهتمام بالإنسان النمط، أي الإنسان النموذج، الذي يمثّل الإنسان في كلّ زمان ومكان، ممّا عنى إهمال الإنسان الفرد المتميّز بخصوصيته وملامحه الذاتية.

إن الأدب الكلاسيكيّ يقدّم شخصيات ونماذج بشرية عامّة لا فرادة لها، ولذلك اتهم بإهماله المشاعر الفردية، والأزياء المحلية، والملامح القومية. إن الفرد في الأدب الكلاسيكيّ يذوب في مجتمعه، يتلاشى في الآخرين، حتى كأنه لا شخصية فردية له، ولا يحقّ له أن يشكو آلامه وآماله، وهمسات نفسه، ونبضات قلبه إلا بقدر معلوم[1].

وقد لخّص الناقد الفرنسيّ بول فان تيجم المبادئ الكبرى للمذهب الكلاسيكيّ في العبارات التالية: «محاكاة القدماء، مراعاة القواعد، التقيد بأصول اللياقة، فصل الفنون الأدبية، أوليّة العقل على الخيال والحساسية، الطابع اللا شخصيّ والجماعيّ والاجتماعيّ والأخلاقيّ في الأدب. لقد كان هذا الأدب يهدف إلى دراسة الإنسان في جوهره الدائم بغية تحسينه. وكان لا يترك كبير مكانة للأصالة والبوح والأحلام وخفايا الأسرار، ولا لتنوع الأزمنة والأمكنة، ولا للتسجيل الملوّن للعالم الماديّ والطبيعة الخارجية...»[2].

١- انظر كتابنا: «المذهب الأدبية الغربية: رؤية فنية وفكرية»: ص ٣٠- ٣١.

٢- الرومانسية في الأدب الأوروبيّ: ١/ ٢٧- ٢٨.

وكان لا بدّ للرومانسية الثائرة على كلّ ما قال به الكلاسيكيون أن تنقض ذلك كلّه، وأن ترى فيه ترهات لا يمكن أن تُقبل، وإن من باب المماحكة على الأقل.

إن الرومانسية -التي أفرزتها ظروف سياسية، واجتماعية، ونفسية مختلفة- والتي هي ثورة على الكلاسيكية، حتى صارت كلمة «رومانتيك» تعني كلّ ما هو مقابل لكلمة «كلاسيك»[1] قد قابلت غلو الكلاسيكية في تقدير دور العقل في العمل الأدبيّ بغلو مماثل أو أشدّ في تقدير دور العاطفة والخيال؛ إذ كانت حركتها ردّة فعل، ومن سمات ردود الأفعال في العادة أن تتسم بالغلو والمبالغة. وكما قيل عن الأدب الكلاسيكيّ: إنه أدب العقل قيل عن الرومانسية: إنها أدب العاطفة والخيال والتحرّر الوجدانيّ.

وفي حين كبح الكلاسيكيون -بسبب عقلانيتهم- سلطان الغرائز، ووقفوا في وجهها نرى الرومانسية «تطلق العنان للعاطفة، بل تزيدها تأججا حتى لنراها تجترّ الآلام، وتتغنى بها، وترى فيها عظمة الإنسان، وموضع نبله...»[2].

وبقدر ما كان إظهار العواطف عيبًا وعلامة ضعف في الأدب الكلاسيكيّ، ولا ينبغي للبطل أن يظهرها بشكل صريح، وإذا أخرجها فكان عليه أن يهذّبها ويصفيها حتى تخرج منطقية هادئة غير مشبوبة[3]؛ أصبح الأمر نقيضًا عند الرومانسية، فقد نادت بتحطيم سلطان العقل، وتحكيم العاطفة، وإطلاق العنان للخيال الجامح المتوثب، وقالت: «إن العقل -إن كان شرح العالم المـاديّ- فإنه لا يستطيع النفاذ إلـى ما وراء المـادة، بل ذلك منوط بالتجربة الفردية، والشعور الداخليّ أو الحدس. والخيال هبة كبرى، وهو المورد العذب لطاقة الروح، وهو سماويّ، فعالم الخيال هو عالم

١- المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر: ص٥٥.

٢- الأدب ومذاهبه، محمد مندور: ص ٤٥.

٣- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال: ص ٨.

الخلود، وعالم الخيال دائم غير محدود، أما عالم التوالد والنمو فمحدود آنيّ...»[1].

وقد فُتح الباب في هذا الأدب على مصراعيه أمام المشاعر الفردية الجامحة، وأدب البوح الصريح، والاعترافات التي لا تبقي على ستر، ولا تتحرّج من إظهار أي عورة أو غريزة، وسكبت العواطف -بأشكالها كافة- في هذا الأدب بلا حساب، ولا احتشام، ولا تحفّظ.

وقد أسرف الرومانسيون إسرافا منقطع النظير في تمجيد المشاعر والعواطف والأحاسيس، ولا سيما مشاعر الحزن والألم، والخيبة، واليأس، والإحباط، والعزلة والانطواء على الذات، وبالغوا في التشاؤم والإحساس بالغربة. وشاع في أدبهم ما عرف بـ «مرض العصر»، وأطلق على تلك الحالة من الشقاء الذي يولد لدى الإنسان نتيجة عجزه عن تحقيق ما يريد بسبب طاقاته القاصرة وإمكاناته المحدودة[2]..

وحملهم الإحساس بالعجز على العزلة والهروب من مواجهة الواقع.. يقول أحد الدارسين عن مدرسة «أبولو» ذات الطابع الرومانسيّ: «طابع الهروب فيها يمثّل محورًا عامّا، يتمثّل أكثر ما يتمثّل في عدم التكيف الاجتماعيّ والنفسيّ، ولعلّ أهم تلك الأساليب التي واجهوا بها مجتمعهم: الهروب إلى الطبيعة، والحبّ، والموت، والتشرّد الدائم، والتجوال الهائم، والألم الحادّ اليائس الساخط، والعزلة في عالم التصوّف، أو عالم الفكر والتأمل، أو عالم الشعر المثاليّ...»[3].

وقد تبلغ هذه الحالة المرضية -عند بعض الرومانسيين- مبلغًا يستعذب معه الموت، ويصوّره حلما مثاليا. بل إن لوثة هذه المبالغات العاطفية حملت بعض الشعراء على الانتحار، سعيا وراء هذا الحلم: كأحمد العاصي، ومحمد

١- النقد الأدبيّ الحديث، نصرة عبد الرحمن: ص ١٢٩.

٢- انظر كتابنا: «المذاهب الأدبي الغربية.. رؤية فكرية وفنية»: ص ٤٢- ٤٣.

٣- تيار رفض المجتمع في الشعر العربيّ الحديث في مصر، سعد دعبيس: ص ٢٣.

منير رمزي، وإسماعيل أدهم، وغيرهم. وقد ترك العاصي قبل رحيله رسالة كتب فيها: «جبان من يكره الموت، جبان من لا يرحّب بهذا الملاك الطاهر. إنني أستعذب الموت الذي هو كالرائحة الزكية عندي...»[١].

وقد علّق أحد الدارسين على رسالة العاصي تلك قائلا: «ومن هذا الحوار والعبارات التي تركها العاصي في رسالته، ومن قصائده يتبين أنه كان يستعذب الألم والموت على طريقة الرومانسيين الذين أصيبوا بمرض العصر، وظلّ هذا الإحساس يتجسّد حتى وضع حدًّا لحياته قبل أن يصل إلى الثلاثين...»[٢].

وقادت الرومانسية مبالغتُهم في تقدير دور العاطفة والخيال، واحتقار العقل ومقتضياته إلى الثورة على أعراف المجتمع والقوانين الدّينية والخلقية التي فرضها، فحملت راية التمرد عليها «وعدّت الخروج على القانون لونًا من ألوان البطولة، ونزوعًا يرضي الحالات النفسية المصاحبة لمرحلة المراهقة.. ومضت إلى الانطلاق من قيود الواقع، ومحاولة الهروب إلى التصور والتخييل، وأحلام اليقظة التي تجعل الفقير يرى نفسه أغنى الأغنياء، وتقنع الضعيف بأنه يأتي بالمعجزات، وتهب كلّ فتاة أميرًا جميلا على حصان أبيض، ولكلّ فتى نصف فاتنات العالم يسعين وراءه في مغامرات وتهويمات وأحلام...»[٣].

وإذا كان المذهب الكلاسيكيّ -الذي سيطر عليه العقل- قد لجم العواطف الفردية، حتى لم نعد «نرى شخصية الأديب؛ لأنها تمتزج بنتاجه، وهو لا يرينا موقفه من الموضوع، أو كفاحه العاطفيّ؛ فإن الرومانسيّ -على النقيض من هذا- يطلّ عليك خلال تعبيره، ويتوخّى أن يأتيك بآرائه وشخصيته وآلامه وآماله ومثله...»[٤].

١- السابق، ص: ١٩ – ٢٠.

٢- السابق نفسه.

٣- تذوق الأدب.. طرائقه ووسائله، محمود ذهني: ص ٣٠٢.

٤- المصطلح في الأدب العربيّ، ناصر الحاني: ص ٧٠.

وإن المذهب الرومانسي الذي شجع الفردية، وسفح العواطف بلا اعتدال ولا اتزان قد فتح المجال أمام التضخّم الذاتي، والغرور الفردي، والنرجسية؛ حتى حسب هؤلاء القوم أنهم -عن طريق الخيال والتأمل الشعري- يمكنهم معرفة أسرار الكون، والوصول إلى الحقيقة المطلقة. ومن ثم قادهم ذلك -كما سبق أن ذكرنا- إلى الاستهتار بالأعراف والتقاليد، وأعطوا أنفسهم حقّ مناقشة الخالق -الذي اعتقد أغلبهم بوجوده- في مسائل الخلق، والقضاء والقدر والموت، معتقدين أن الخيال يمكنهم من إدراك الحقيقة، من دون الوقوف عند نصوص الشرائع السماوية[1].

ولأن العقل هو الغلاّب دائمًا عند الكلاسيكيين فإنه ينتصر في أعمالهم على العاطفة، وعلى نداء القلب والمشاعر، ويستجيب البطل لنداء الواجب والإرادة والأعراف والتقاليد في سبيل الشرف، وتحقيق الكمال. وأما عند الرومانسيين فيحدث -كالعادة – العكسُ؛ تنتصر العاطفة، ويستجيب البطل لنداء قلبه، وجَيَشَان مشاعره التي لا ينبغي أن يكبحها قيد من واجب، أو حدّ من عرف.

وخلاصة القول: إن العقل والعاطفة، والعقل والخيال، في حالة صراع عند أصحاب هذين المذهبين، وهما على طرفي نقيض، وكأنهما لا يمكن أن يلتقيا أبدا، أو أن يقوم بينهما وفاق، وكأن كلا منهما لا يعرف حدوده التي ينبغي أن يتوقف عندها، وكأن كلا منهما يدّعي أنه وحده الذي يمتلك الحقيقة كلّها.

- العقل والعاطفة في التصوّر الإسلاميّ:

إن منهج الأدب الإسلاميّ هو دائما -كما عرفت- يقوم على الوسطية والاعتدال؛ فلا إفراط فيه ولا تفريط. إنه يضع كل عنصر من عناصر العمل الأدبيّ في موضعه المناسب، ويعطيه حقّه.

١- انظر: «الرومنطيقية»، محمد غنيمي هلال.

والعمل الأدبيّ المتميّز يقوم على عقل وعاطفة، وينبغي أن يقوم بينهما توازن لإنتاج عمل أدبيّ رفيع، فلا يجوز أن يغرق العمل الأدبيّ في العقلانية، والأفكار الفلسفية الغامضة، ولا أن يشطح في الخيال، ويجمح في العاطفة.

والفنان الحقيقيّ «هو الذي يخلق لنفسه فعلا ولغيره بالقوة تجربة تأملية موحدة ذات طابع يتميّز بدرجة كبيرة من الموضوعية»[١].

إن الموقف الأدبيّ السليم الذي يتبناه المنهج الإسلاميّ لا يميل إلى العقل ميلا تاما -كما هو الحال عند الكلاسيكيين- فيصاب العمل الأدبيّ بالجفاف والخشونة، ويغلب عليه التجريد أكثر من التجسيم.

وقد نفرت طائفة من النقاد العرب من إدخال الفلسفة والمنطق في الشعر، أو من استعمال مصطلحات علم الكلام، أو من حشو القصيدة بالحكم والأمثال، واستحسنوا أن تكون متفرّقة، لا تثقل القصيدة، ولا تطغى فيها. ولكثرة ما ورد في شعر أمثال أبي تمام والمتنبي من التفلسف والحكم والأمثال قالوا: «إن أبا تمام والمتنبي حكيما»، وقالوا عن البحتريّ الذي لم يكن يبالغ في ذلك مبالغتهما: «الشاعر البحتريّ» وكان البحتريّ يقول:

كلفتمونا حدود منطقكم   والشعر يغني عن صدقه كذبه

وانتقد ابن بسّام بعض الشعراء الذين أدخلوا الفلسفة والمنطق في شعرهم، كأبي الطيّب، وأبي العلاء وغيرهما، وأورد أبياتا لأبي عامر الشنتريني تفلسف فيها على طريقتهما، وعلّق عليها بقوله: «هذا معنى فلسفيّ قلما عرّج عليه عربيّ، وإنما فزع إليه المحدثون حين ضاق عنهم منهج الصواب، وعدموا رونق كلام الأعراب، واستراحوا إلى هذا الهذيان.. وقد قال بعض أهل النقد: إنه عجيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر أو الكاتب بكلام الأطباء أو بألفاظ الفلاسفة القدماء»[٢].

١- الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون: ص ١٦٢.

٢- الذخيرة: القسم الثاني، المجلد الأول: ص ٤٧٨- ٤٨٢.

إن العمل الأدبيّ ليس عملا منطقيا عقليا، ولكنه عمل منغمس بعاطفة الأديب، يمثّل ذاتيته ورؤيته الفردية الخاصّة للأشياء. إنه تجربة شعورية تتعلق بالروح والإحساس والوجدان، لا تخضع لقوانين العلم والمنطق والعقل خضوعا تامّا، وإن كانت لا تتمرد عليها، بحيث تبدو مجافية لها كلّ المجافاة.

إن عنصر العاطفة شديد الحضور في الأدب، والعاطفة عنصر هامّ من عناصر العمل الفنيّ مهما كان نوعه. ومن هنا تكمن حميمية الأدب ودفئه، ومن هنا كذلك يبدو جانبه الإنساني الذي تشكلّه العاطفة التي هي حظ مشترك بين بني البشر جميعا. ولكن هذه العاطفة -على أهميتها- لا ينبغي أن يُبالغ فيها، وأن تنطلق في العمل الأدبي جامحة نزقة، تلغي العقل، أو تتنكر له، أو تقف منه موقف العداء، فيتحوّل العمل الأدبيّ إلى معرض للنزوات الطائشة، والانفعالات الجامحة، والعواطف الهائجة المتدفقة التي لا يضبطها عقل، ولا تحتكم إلى منطق أو عرف.

إن العقل يحفظ العمل الأدبيّ من الاضطراب والتشوش، ويهيئ له عنصر الإقناع والوضوح، وعنصر الانضباط والتوازن. والعاطفة -كما ذكرنا- عنصر رئيس من عناصر العمل الأدبيّ؛ فالأدب تعبير فني عن تجربة شعورية شخصية؛ بالعاطفة ينبض الأدب بالحياة، ويتدفق بالحرارة والحميمية، ويصل إلى المتلقي نفّاذا مؤثرًا.

إن الأدب الإسلاميّ لا يتنكر للمواجد والأشواق والعواطف، ولا يقف ضدها، ولكنه يدعو إلى ضبطها وحمايتها بسياج من الدين والأخلاق، لتبقى إيجابية فعّالة خيّرة، فلا تجمح ولا تمرح بلا ضوابط أو حدود. روي أن سيّدنا عمر بن الخطاب -رضي اللّه عنه- خرج ذات يوم يطوف بالمدينة لتفقد أحوال الناس كعادته «فمرّ بامرأة مغلقة عليها بابها، وهي تقول:

تطاول هذا الليلُ تسري كواكبُه وأرقني ألا ضجيع ألاعبُه

فوالله لولا الله لا شيء غيـــره لحرّك من هذا السرير جوانبـــه
وبتّ ألاهي غير بدع ملعّـــــن لطيف الحشا لا يجتويه مصاحبه
يلاعبني طورا وطورا كأنمـــا بدا قمر في ظلمة الليل حـاجبــه
ولكنني أخشى رقيبا موكّـــلا بأنفسنا لا يفتـر الدهـر كاتبـه

ثمّ تنفست الصعداء، وقالت: لهان على ابن الخطّاب وحشتي في بيتي، وغيبة زوجي عني، وقلّة نفقتي! فقال لها عمر: يرحمك الله. فلما أصبح بعث إليها بنفقة وكسوة، وكتب إلى عامله يسرّح إليها زوجها»[١].

لقد استجاب عمر –رضي الله عنه– لنداء قلب المرأة المشتاقة إلى زوجها، فسرّحه من الجيش، وبعث به إليها. وقد حمله هذا البوح العاطفيّ الذي هزّ مشاعره أن يسأل ابنته حفصة -رضي الله عنها-: كم تصبر المرأة عن الرجل؟ فقالت: ستة أشهر، فقال: لا جرم، لا أجمّر[٢] رجلا أكثر من ستة أشهر.

وتغنى فقهاء وعلماء وصلحاء زاهدون بعواطفهم ومشاعرهم بقصد واعتدال، وتغزّلوا بعفة وحياء.. روي أن عروة بن أذينة كان على زهده وورعه وكثرة علمه وفقهه رقيق الغزل كثيره، وهو القائل:

إذا وجدتُ أوار الحب في كبدي أقبلتُ نحو سقاء القوم أبترد
هبني بردتُ ببرد المـاء ظاهره فمن لنار على الأحشاء تتقد؟[٣]

وكان أبو السائب المخزوميّ، وهو رجل صالح زاهد متنفّل يصوم الدهر، أرق خلق الله، وأشدّهم غزلا[٤]. بل إن فقهاء كبارا مشهورين من أمثال ابن حزم وابن القيّم الجوزية وضعوا كتبا تتحدثُ عن الحبّ والعشق وضروبهما

١- الأشراف، ابن أبي الدنيا: ص ١٧١.
٢- السابق، والتجمير هنا: أن يلزم الأمير الجيش الثغر، ولا يأذن لهم في القفول.
٣- زهر الآداب، الحصري القيرواني: ص ١٧٧.
٤- الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني: ٧/ ٢٦٠.

وأنواعهما. تحدّث ابن القيّم في كتابه «الداء والدواء» فيما يزيد على مئة صحيفة عن الحبّ ودواعيه وأسبابه، وعن مراتبه وأنواعه، وعن المحمود منه والمذموم، كما تحدّث عن العشق وضروبه ومفاسده ومنافعه، وعن مقامات العاشق، وأقسام الناس في العشق، واستشهد على ذلك بكثير من الأشعار والأقوال، وكان ضابطه في هذا الحديث العاطفيّ الاحتكام إلى قواعد الشرع[١].

لا يتنكر الأدب الإسلاميّ إذن للعواطف والأحاسيس النبيلة الخيرة، ولكنه يحوطها بسور من الدين والأخلاق، حتى لا تجمح وتطغى خارجة على العقيدة والعقل والمنطق. كما أن الأدب الإسلاميّ لا يتنكر للخيال، ولا يقلل من شأنه؛ فهو أحد عناصر الأدب التي لا يقوم إلا بها؛ إذ الأدب -في جوهره- عمل تخييليّ. و جميع أجناس الأدب محتاجة إلى الخيال؛ إذ هو الملكة التي تستطيع أن تقدّم المعاني في صورة شائقة مبتكرة، وهو رديف العاطفة، وعون لها على التحقّق، ومن وظائفه الكثيرة استنفادها والتعبير عنها.

وقد ألحّ الجاحظ على هذا الجانب التخيليّ، ولا سيما في الشعر، فقال: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٢]. وعرّف ابن سينا الشعر فقال: «الشعر كلام مخيّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»[٣]. ولكن الخيال هو ذلك الشيء الممكن الوقوع، إنه واقع متخيّل، إنه ليس ضد العقل وقوانينه وأحكامه، أو ضدّ المنطق ومقتضياته، أو خارجا على نواميس الطبيعة والكون. الخيال ليس ضربا من الكذب أو الوهم، ولا ينبغي -كما أرادته الرومانسية الثائرة- أن يكون منفلتا خارج الزمان والمكان[٤].

١- الداء والدواء، ابن القيّم الجوزية: ص ٢١٢- ٢٤٥.

٢- الحيوان: ٣/١٣١.

٣- فن الشعر، (من كتاب الشفا): ص ١٦١.

٤- انظر كتاب: «الخيال: مفهوماته ووظائفه»، لعاطف جودة نصر: ص ٢٥٩.

وقد ميّز النقاد بينه وبين الوهم، من حيث إن الوهم ضرب من الخيال يشبه حلم النائم؛ فهو لا يخضع للعقل، ولا يرتبط بقوانين المنطق، بل يمتاز بحريته المطلقة في العمل لعدم خضوعه للقوة العاقلة. أما الخيال فهو منضبط محكم، لا يسبح في الفضاء متحرّرا من العقل أو المنطق، وهو -من ثم- قوة إيجابية بانية، أما الوهم فهو سلبي، يغترّ بمظاهر الصور، ويسخّرها لمشاعر فردية عرضية[1].

وإذا انطلق خيال الأديب من غير ضابط من العقل الشرعيّ الذي أسسه الدين؛ كان ما يفعله هيمانا، وكان صاحبه داخلا ضمن طائفة الشعراء الذين وصفهم القرآن الكريم بقوله: ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾.

وقد نفرت طائفة غير قليلة من النقاد العرب من هذا الخيال الجامح الذي يقود إلى المبالغة والغلو في القول، ويخرج إلى الكذب واللا معقول. ولكن لمّا كانت طبيعة الشعر -بشكل خاص- تقوم على التخييل، أو ما أطلق عليه أحيانا «الكذب الفني» فإنهم فرقوا بين تخييل مقبول لا يتنافى مع العقل والواقع، ولا يخرج على قوانينهما، وبين تخييل يرفضه العقل والواقع، فقبلت طائفة منهم من المبالغة ما سمّوه: التبليغ، والإغراق. فأما التبليغ فهو مبالغة، ولكنها غير ممتنعة في حكم العقل ولا العادة. وأما الإغراق فهو أكثر من الأول؛ إنه مبالغة غير جارية في العادة، ولكن العقل لا يمنع من جريانها من قوم في زمن ما أو مكان ما. ولكن المرفوض القبيح هو النوع الثالث من المبالغة الذي سمّوه: الغلو، وهو ما يمتنع حدوثه عادة وعقلا، كقول أبي نواس مثلا:

وأخفت أهل الشرك حتى إنه   لتخافك النطف التي لم تخلق[2]

إن الأدب الإسلاميّ إذن لا يتنكر للخيال، هذا العنصر الفنيّ الذي لا يقوم عمل أدبيّ من دونه، وهو يستثمر طاقاته العظيمة في الإبداع، كي

١- انظر: « قواعد النقد الأدبيّ الحديث»، محمد غنيمي هلال: ص ٤١١.

٢- انظر: «الإيضاح» للقزويني: ص ٥١٥.

يكون هذا الإبداع مؤثرًا فعّالا، وهو لا يجعل العقل يسيطر عليه سيطرة تامّة؛ لأن الأدب عمل تخييليّ، ولكن الأدب الإسلاميّ -في الوقت ذاته- لا يدع هذا الخيال ينطلق من غير أي ضابط له من عقل أو منطق، وإلا تحوّل إلى ضرب من الوهم، والانفعالات الجامحة، والنزوات الطائشة.

٢- ثنائية الواقع والمثال:

ومن الثنائيات الضدية التي عرفتها المذاهب الأدبية الغربية ثنائية: الواقع والمثال. الواقع المادي، ومثلته الواقعية. وقد أفرط أصحابها -الذين اعتمدوا على العلم ونظرياته، وما حققه من إنجازات باهرة- في الاعتداد بعالم الحسّ، وبما هو مدرك معاين من العالم، تؤيده التجربة، ويصدّقه البرهان العلميّ، فراحت تستبعد كلّ تفكير لا يستمدّ من عالم المادة المدرك بالحواس؛ رفضت الغيبيات، والقيم الإيمانية والروحية، والقضايا الميتافيزيقية، ومن ثمّ لم تؤمن الواقعية، التي اعتمدت على الفلسفة الوضعية، بعالم علويّ، أو غيبيّ، وراء هذا الواقع المحسوس المعاين، وعندها أن الحقيقة كلّها تلتمس فيه[1].

إن المذهب الواقعي في الفنّ والأدب «يناقض المذهب المثالي، ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها، وعلى التعبير عن الأشياء كما تبدو في التجربة، مغايرًا المثالية التي تعنى بالتأكيد على الناحية التصويرية التي لا تتقيد بواقع الشيء، وكما يبدو بالتجربة...»[2]. ولذلك بدت المادة وحدها هي المهيمنة على هذا الاتجاه، فشكك أتباعه الناس بالمثل والأخلاق والعقائد، وسادت أخلاق جديدة هي الانتهازية والخداع والغش، والغاية التي تسوغ الوسيلة.

وفي مقابل اعتداد الواقعية بالعالم المادي المحسوس، وعدم اعترافها بعالم غيبي، أو لا شعوري، أو باطني؛ وجدت مذاهب أدبية تثور على ذلك كله، فتتبنى وجهة نظر معاكسة؛ فتتنكر الواقع المألوف إنكارا كليا.

١- انظر: «الأدب وفنونه» لعز الدين إسماعيل: ص ٥٣.

٢- المصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني: ص ١٨٣.

وقامت الرمزية -في منطلقها الفلسفي- على نقيض ما قامت عليه الواقعية كما ذكرنا، قامت على الفلسفة المثالية، على حين قامت الثانية على الفلسفة الوضعية المادية، وقد مثل هذان الاتجاهان -كما ذكرنا- وجهتي نظر متعاكستين من الكون والحياة والإنسان.

وقد نشأت الرمزية في ظل الفلسفة المثالية التي هي فلسفة قديمة تعود جذورها الأولى إلى أفلاطون، ولكنها ترعرعت مرة أخرى، وعادت إليها حيويتها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وذلك لمجابهة طغيان النزعة المادية العلمية في تفسيرها الجبري الصارم للكون والتاريخ والإنسان.

وشككت الفلسفة المثالية في قدرة العلم على تفسير حقائق الكون والنفس البشرية، ووصمته بالعجز والتقصير عن إدراك جوهر الأشياء، لا سيما وهو يتحول إلى أداة فتك وتدمير، وسلاح للسيطرة والاستبداد، واستعباد الإنسان. فعلى صعيد الكون والعالم الخارجي، تبنى الرمزيون -من منطلق الفلسفة المثالية- ما رآه أفلاطون من قبل من أن الكون مقسم إلى عالم مثالي، وعالم مادي محسوس، والأول هو الذي يتضمن الحقائق المطلقة، والمفاهيم الخالصة النقية، وأما العالم المحسوس المادي الذي نراه -بكل ما فيه من موجودات: كالأرض، والسماء، والشجر، والدواب، وغيرها، وغيرها- فهو لا يمثل الحقيقة، بل هو صورة عن الحقيقة، وهي صورة مشوهة عن العالم الأعلى، عالم المثل الأفلاطونية، ولذلك فهو ناقص ومزيف.

وبناء على ذلك، فإن هذا العالم المادي المحسوس الذي نراه، ونعيش فوقه ونلمس أشياءه، ونتعامل معه، هو -في نظرهم- عالم شائه زائف، بعيد عن الحقيقة، فهو جدير بالازدراء والاحتقار، لا يصح أن يتخذ مصدرا للتجربة الفنية كما فعل الواقعيون.

ولأن العالم الخارجي المحسوس هو صورة مشوهة غير حقيقية، زعم الرمزيون أن كل مظهر مادي من مظاهره هو رمز أو كناية عن حقيقة أخرى هي الحقيقة المثالية.

الرمزية إذن -كما هو واضح- اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي، وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه الوجود الفعلي[1]. ورأى بعضهم أنها حركة صوفية بالمفهوم الغربي للصوفية، فقال عنها: «كانت حركة القرن التاسع عشر الرمزية في فرنسا حركة صوفية في جوهرها، وقد عارضت -في أسلوب نبيل- الفن العلمي لعصر كان قد فقد كثيرا من اعتقاده التقليدي في الدين، وأمّل أن يجد بديلا منه في البحث عن الحقيقة. وقد عارض الرمزيون هذه الواقعية العلمية، وكان اعتراضهم «صوفيا» من حيث إنه قام يدعو لعالم مثالي هو -في حكمهم- أكثر واقعية من عالم الحواس...»[2].

- التصوّر الإسلامي للواقع والمثال:

تطرّف كلّ من هذين المذهبين، وغلا -كالعادة- في أحادية النظرة؛ إذ كان كلّ منهما ردّة فعل على اتجاه غالٍ سبقه. كانت الواقعية انقلابًا على الرومانسية، وعلى إسرافها الذي عرفت به في العاطفة والخيال، حتى انبتت عن الواقع، وابتعدت عن الحياة، وبدا الرومانسيون وكأنهم يعيشون وحدهم في أبراج عاجية نسجوها بأوهامهم وخيالاتهم الجامحة، فكانت الواقعية عودة إلى الحياة، واستجابة لروح العلم التي سادت العصر، وبهرت النفوس بما حققه من إنجازات مادية مذهلة، فإذا بالإنسان ينخدع بهذه الإنجازات، فلا يرى غيرها، وإذا بمبلغ علمه كله ينحصر في عالم الحسّ، وإذا به يستبعد كلّ ما لا يستمد من هذا العالم أو يقع تحت سلطانه، وإذا به لا يرى من الحياة ولا من كون الله الواسع إلا هذا الواقع الماديّ، الذي تخيّله أسود قبيحا مزروعا بالشرّ، لا قيم فيه، ولا مثل، ولا أخلاق. وإن كلّ ما لا يعاين بالحسّ، أو يدرك بالتجربة العلمية والبرهان، هو أوهام وخرافات.

١- انظر: «الأدب ومذاهبه» محمد مندور: ص ١١١، وانظر: «المذاهب الأدبية الغربية: رؤية فكرية وفنية» وليد قصّاب: ص٩٥ - ٩٧.

٢- انظر: «الأدب وفنونه» عز الدين إسماعيل: ص ٥٠، والرمزية والسريالية، إيليا الحاوي: ص١٣.

وتقابل الرمزية هذا الغلو في تقدير الواقع المحسوس بغلو مماثل، فتثور على الواقعية، وتسفّه آراءها، وتواجه طغيان النزعة المادية العلمية في تفسيرها الجبري المادي الصارم للكون والتاريخ والحياة. ولأنها ردّة فعل على الواقعية تقف في الطرف المعاكس تماما، وتأبى التوسط والاعتدال، فتشكّك في العلم وإمكاناته، وفي العقل وقدراته، بل تشكّك في الواقع نفسه، وفي الحقيقة نفسها؛ حتى لم يعد واقع الحياة عندهم هذا الذي نعيشه، أو نراه أو نلمسه، وإنما هذه كلّها صور أو رموز لعالم آخر موجود في عالم المثل.

والتصور الإسلاميّ لا يقرّ هذا الغلو عند كلتا النزعتين: لا يقرّ مادية الواقعية التي انبثقت منها تصوراتها للكون والحياة والعلاقات الإنسانية جميعها، يرفض أحاديتها التي لم ترَ من هذا الوجود إلا وجها واحدا، ويرى –في وسطيته– الوجهين معا، أو العالمين معا: عالم الشهادة الذي لم ير الماديون –ومنهم أصحاب الواقعية– سواه، وعالم الغيب، والمسلم يؤمن بهما معا، والله تعالى هو عالم الغيب والشهادة ﴿ **عَـٰلِمُ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَـٰدَةِ ۚ وَهُوَ ٱلْحَكِيمُ ٱلْخَبِيرُ** ﴾ [الأنعام: ٧٣]، وقد ذكّر القرآن الكريم الإنسان بعالم الغيب بالذات في أكثر من موضع حتى لا يغفل عنه لكونه لا يراه، ووصف المؤمنين به بالتقوى.. قال تعالى: ﴿ **ذَٰلِكَ ٱلْكِتَـٰبُ لَا رَيْبَ ۛ فِيهِ ۛ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴿٢﴾ ٱلَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِٱلْغَيْبِ** ﴾[البقرة:٢] والمؤمنون بالغيب هم الذين «يصدّقون بما غاب عنهم، ولم تدركه حواسهم: من البعث، والجنّة، والنّار، والصّراط، والحساب، وغير ذلك من كلّ ما أخبر عنه القرآن أو النبيّ عليه الصّلاة والسلام»[1].

ولم يحتج الإنسان –وإن مرّة واحدة– أن يُذكّر بعالم الشهادة؛ لأنه يراه ويعاينه، فلن يكون موطن شكّ أو إنكار عنده أبدا. ومن ثمّ فالتصوّر الإسلاميّ لا يقرّ المثاليين –كالرمزيين وغيرهم– على إنكار الواقع الماديّ

١– صفوة التفاسير، محمد علي الصّابوني: ١/ ٣٢.

أو جحده، أو التهوين من شأنه؛ فهذا الواقع هو حقيقة موجودة، ونحن نعيش فيه، وهو ليس صورة مزيّفة أو شائهة عن عالم مثاليّ. إنه عالم حقيقيّ خلقه الله لنا، وسخّره لنا على صورة معينة، ونحن موجودون فيه: بخيره وشرّه، بصالحه وطالحه. نجتنب فساده، ونسعى إلى الإصلاح، وإبلاغ رسالة الله ما استطعنا إلى ذلك من سبيل.

والإنسان ابن هذا الواقع، وهو يعيش فيه، وإنكاره يعني أن يعيش بعيدا عن الحياة. يقول ألبير ليونار في بيان أزمة المذهب الرمزيّ: «إن الرمزية التي جعلت الانفصال عن الواقع أكبر خطوة، وأصبحت تتحسس نشيد الروح والموسيقا فحسب، قد خلقت هوة بين الشاعر والواقع، لكي تتوصل

من ذلك منطقيا إلى ألا ترى في الفنّ من بعد إلا نوعا من بديل عن الشخصية...»[1].

إن المسلم يؤمن بعالم الواقع، عالم الشهادة، ولكنه يضيف إليه بعدًا روحيًّا يتمثّل في إيمانه بعالم غيبيّ، يتجاوز المحدود إلى المطلق، والحسيّ إلى المعنويّ، والظاهر الذي تقع عليه حواسنا إلى الخفيّ المحجوب الذي أخبرنا به الوحي الصّادق.

٣- ثنائية الشعور واللاشعور:

اتسم القرن العشرون بالتعقيد الشديد، وبانعدام اليقين عند الإنسان الغربيّ، وشكّه المتزايد في الأديان والعقائد والثوابت، ولذلك راح يشهد في كلّ يوم اتجاهًا جديدًا يثور على ما سبقه.

وكان العقل ذات يوم موطن تقدير عند بعض المذاهب والاتجاهات، وقد رأينا غلوَّ المدرسة الكلاسيكية في تقديره، حتى جعلته السلطان الأوحد في إدراك الحقيقة وضبطها. ولكن الرومانسية ما لبثت أن سفّهت هذا التصوّر،

١- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين: ص٥٢.

فأنكرت قدرة العقل على النفاذ إلى بواطن الأمور، واستكناه أسرارها، فأطلقت العنان للعاطفة، وعظّمت من شأن الخيال، زاعمة قدرته الباهرة على اختراق الحجب والأستار. ولكن سيادة العلم مهّدت للاتجاه الماديّ، فنشطت الفلسفة الوضعية التجريبية، متمخضة عن مذاهب واقعية مادية لا تؤمن إلا بعالم معاين محسوس. ولكن -كالعادة- ما لبث المزاج الغربيّ أن تغيّر، وبدأ الشك في قدرة العقل الواعي على إدراك الحقيقة، واكتُشف أن وراء هذا العالم المادي المحسوس عالما آخر لا يُدرك بالحواس، ولا يُنفذ إليه بالجوارح. إنه عالم اللاشعور، عالم العقل الباطن.

وقد ميّز القرن العشرين الاهتمامُ باللاشعور، والاتجاهُ المتزايدُ إلى العالم الداخليّ للإنسان، على حساب العقل والشعور، وعالم الوعي والإدراك. وقد تبلور هذا -كما سبق أن أشرنا- في «الرمزية» التي ابتعدت عن الواقع، ونحت منحى باطنيًّا، ولكن الرمزية لم تلغِ هذا الواقع تماما، بل عدّته زائفا لا يمثّل الحقيقة. ولكن مذاهب أخرى تستجد الآن، فتسفه -كالعادة- ما سبقها، مذاهب تلغي العقل الواعي إلغاء كاملا، وتترك الأمر كلّه للعقل الباطن وحده.

كان لأفكار فرويد -الطبيب النمساوي اليهوديّ- وما تفتّقت عنه بحوثُه من آراء حول النفس البشرية، وعالم الشعور واللاشعور، الأثُر الأكبر في عالم الأدب، وفي ولادة مذاهب تركّز على العقل الباطن، وتعدّه وحده مصدر الإبداع الفنيّ، أو مصدر الإبداع الحقيقيّ. كان فرويد يزعم أن النفس الإنسانية تنقسم إلى ثلاث مناطق، هي: «الأنا: ego»، وتمثّل الوعي والإدراك والشعور، و«الأنا العليا: super ego»، وتمثّل الرقيب أو الضمير الذي يحاسب «الأنا» ويصدر إليها الأوامر، ويقف لها بالمرصاد. ومنطقة ثالثة تدعى «الهو - الهي: id»، وتمثّل عالم اللاشعور، أو العقل الباطن، أو اللاوعي..

وزعم فرويد أن الفنّ –بأشكاله كافّة– كالحلم يصدر عن اللاشعور، ويعبّر عن الرغبات المكبوتة فيه، تلك الرغبات التي لا تجد لها مجالا للانطلاق بسبب من الرقيب، فتُختزن في اللاشعور، وتخرج على شكل أحلام، وعلى شكل عمل فنيّ.

والإبداع الأدبيّ لا يصدر –في زعم فرويد– عن العقل الواعي، وإذا ما صدر عنه كان عملا هابطا، ولكنه –في صورته المثلى– يصدر عن العقل الباطن، عن منطقة اللاشعور[1].

والفنان –في زعم فرويد كذلك– إنسان مريض نفسيا، إنسان غير سويّ، مصاب بمرض العصاب، وهو عرضة للانهيار، لولا إبداعه الفنيّ الذي يعصمه من هذا الانهيار، ويحفظ عليه توازنه؛ لأنه يخلّصه من ضغط الرغبات المكبوتة في لا شعوره، فإذا ما أخرجها –حلما أو فنا– استراح، ووصل إلى حالة الاستواء النفسيّ، وهكذا فالأدب –عند هؤلاء القوم– هو «هترات غير الأسوياء»[2].

من رحم هذه الأفكار ولدت مذاهب وتيارات أدبية وفنية تتجه إلى اللاشعور أو العقل الباطن، وتشكّ في قدرة العقل الواعي، وتتهمه بالعجز عن إدراك جوهر الأشياء، وفي أن يصدر عنه أدب حقيقيّ صادق، كالدادية، والسريالية، وغيرهما. رفضت الدادية التي مهّدت للسريالية كلّ سمة من سمات العقل أو المنطق، ودعت إلى عالم لا يسوده منطق، ولا عرف ولا قانون؛ لأن هذه –في نظرهم– ممّا يسترقّ الإنسان ويستعبده.

واللاعقلي عندهم هو الذي يعيد الإنسان إلى حقيقته؛ لأن الإنسان وجد ليحيا الوجود لا ليقيمه وفقا للمبادئ والقيم الزائفة. وهذا الرفض

١– انظر: «النظرية الأدبية الحديثة» آن جيفرسون، وديفيد روبي: ص ٢١٤– ٢١٥.

٢– انظر: «مناهج النقد الأدبي الحديث» ديفيد ديتش: ص ٥٢٨، وانظر: «مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية» وليد قصّاب: ص٥٥ – ٦٦.

لكل علامة من علامات العقل أو المنطق أو العرف هو في سبيل العودة إلى البداوة الفوضوية الكلية[1].

وقد كان لمجرّد اختيار كلمة «الدادية» أو «الدادائية» مصطلحا لهذا الاتجاه دلالةٌ في التعبير عن الرفض الكامل لكلّ ما هو عقلاني، ومن قبيل التعبير عن العبثية والاحتقار للعالم الموروث المحكوم بالمنطق والعقل؛ إذ هو مصطلح مشتق من كلمة «دادا» وهي كلمة لا معنى لها[2].

ومن رحم الدادية خرجت السريالية مدعية أنها تتجاوز غلو الدادائيين وتطرّفهم، وأنها ستكون أكثر انتظاما وانسجاما، ولكنها لم تكن كذلك؛ غلا السرياليون في احتقار العقل، وتحرّروا من سلطانه الذي كان عماد مذاهب، كالكلاسيكية، والواقعيات، والوجودية، وغيرها، تلك التي نظرت إلى الأدب على أنه ذو رسالة، وأنه حامل فكر وفلسفة وإيديولوجيا، ولذلك لا بدّ أن يكون منضبطا بمعايير معينة.

وربط السرياليون –كالدادين- الفنّ باللاشعور ربطا محكما وثيقا، بحيث تغيب في عملية الإبداع -على طريقة الحلم تماما- رقابة الرقيب «الأنا العليا» تغيب رقابة الوعي والشعور، فينطلق الإبداع كالحلم متحرّرا من كلّ قيد: قيد العقل، وقيد المنطق، وقيد اللغة، وقيد الأعراف الفنية والخلقية والاجتماعية، وغيرها.

واشتطّ السرياليون فدعوا إلى تحرير الخيال نفسه من أي ارتباط بالعقل الواعي، ولذلك هاجموا الخيال الرومانسيّ على ما عرف به –كما عرفت– من غلو وشطح؛ لأنه –في رأيهم– ما زال مبنيا على التنظيم، وما زال للمنطق دور فيه، على حين «تطلب السريالية إطلاق سراح الخيال الحرّ من كلّ قيد، الخيال الخام الذي لا حدود له إلا في اللاوعي، أو في العقل الباطن.

١- انظر: «الرمزية والسريالية» إيليا الحاوي: ص ٢١٤.

٢- انظر: «فن الشعر»، إحسان عباس: ص ٨٦.

وحجتها في ذلك أن عقل الإنسان ومنطقه هما أول عدو للفن؛ لأنهما يقتلان ملكة الفهم بالخيال، والتعبير بالخيال»[1].

ولقد بلغ من عداء السرياليين للعقل أن يروا أنه لا يمكن أن يكون له حضور في الشعر.. يقول كلوديل: «إن لعبة الشِّعر مع العقل كلعبة الهرّ مع الفأر؛ يكاد لا يطلّ هرّ العقل حتى تهرب فأرة الشِّعر»[2]. وكانوا يرون في رامبو مثلا يحتذى في قوله: «أريد أن أكون المريض والهستيريّ والمجنون والمجرم والقدّيس»[3].

وقد وصل شذوذ السرياليين وعشقهم للتحرّر من كلّ ما هو واقع أو عقلي أو واع، وتوقهم إلى الخروج من وطأة العالم الخارجيّ المحسوس؛ وصل حدّ الاهتمام بالجنون، فراحوا يدرسون كلّ ما يتعلّق به، ومنهم سلفادور دالي؛ لأن النفس تحت وطأة الجنون تتحرّر من وطأة العالم الخارجيّ، حتى كان دالي يراقب المصابين بعقدة «البرانويا» ذوي الكبرياء، والفكرة الثابتة المتآكلة، وفيها تتولد الانفعالات بالشكل الآلي الذي يبتغيه السرياليون»[4]..

كما بلغ من شذوذ السرياليين وتوقهم إلى الهروب من عالم الواقع والمنطق والعقل أن كانوا يلجؤون إلى ضروب من الوسائل الشاذّة المصطنعة لكي يغيبوا عن الوعي: كالأفيون وغيره من المخدّرات، والمسكرات؛ لإطلاق المكبوت في النفس، ثم يسجلون هذا المكبوت في لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة مضطربة أو هاذية محمومة لا يدركون هم أنفسهم لها معنى، ولا يحددون هدفا، وهي بالرموز والأحاجي أشبه منها بالأدب والفنّ»[5].

١- الاشتراكية والأدب، لويس عوض: ص ٤٠.

٢- الرمزية والسريالية، إيليا الحاوي: ص ٢٣٥.

٣- السابق نفسه.

٤- السابق: ص ٢٤٣.

٥- الفنّ ومذاهبه، محمد مندور: ص ١٣٦.

- **التصوّر الإسلاميّ لثنائية الشعور واللاشعور:**

إن التصوّر الإسلاميّ لجميع قضايا الكون والإنسان قائم على الوسطية التي هي عماد هذا الدين، وأسّه الكبير. وقد رأينا في هذا البحث بعضا من صورها في عدد من قضايا الأدب والفكر. وفي قضية النفس البشرية، وتكوين الإنسان وطبيعته تتجلى هذه الوسطية تجليا لا يخطئه متأمل؛ إذ إن الإنسان نفسه كائن وسط بين الروح والجسد، وبين الخير والشرّ، وبين العقل والعاطفة، وبين الشعور واللاشعور، وما شابه ذلك، وهو لم يتمحّض لوجه واحد من هذه الوجوه..

إنه ليس ملكا لا ينطوي إلا على الخير وحده، فيكون معصوما من الذنوب والآثام، ولا شيطانا ينطوي على الشرّ وحده، كما يدّعي ذلك أصحاب الواقعية الأوروبية وأصحاب الطبيعية، ولكنه مزيج منهما، وهما يجتمعان فيه، وعليه أن يعترف بهما معا، فلا يبرّئ نفسه، أو يحسبها بمنجاة من السوء. ولكن عليه دائما أن يجاهد هذه النفس، وأن يدعو الله أن يزكّيها ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّىٰهَا ۝٩ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّىٰهَا﴾ [الشمس: ٩-١٠]، وأن يعلم أن الشيطان لا يدعها، وإذا غلبه عليها، أو كان انسرابه فيها قويا، سفُل وانحطّ، وإذا كان سلطانه عليها - وهو سلطان لا مهرب منه ولا انفكاك- ضعيفا، قليل الأثر، سما وارتفع.

وهذا الإنسان الوسط مكوّن من جسد أرضيّ طينيّ، ومن روح ربّاني علويّ.. الطين كان بدايته الأولى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن طِينٍ﴾ [ص:٧١]، وقال عزّ وجلّ: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ﴾ [المؤمنون: ١٢] ثمّ نفخ الله فيه الروح، فامتزجت الروح بهذا الجسد الطينيّ، فاكتمل خلقه واستوى ﴿ثُمَّ سَوَّىٰهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِۦ﴾ [السجدة: ٩].

ولأنه بهذه الوسطية التي خلقه الله عليها أصبح متميّزا من جميع

المخلوقات، بمن فيهم الملائكة، وأصبح جديرًا بأداء رسالة الله في الأرض؛ أمر الله الملائكة أن تسجد له، فقال سبحانه يأمرها: ﴿ فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِى فَقَعُوا۟ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ﴾ [ص: ٧٢].. يقول محمد قطب: «إن الإنسان قبضة من طين الأرض، ونفحة من روح الله، غير منفصل بأحد عنصريه عن عنصره الآخر، وبهذه الطبيعة المزدوجة يحقّق رسالته على الأرض»[١].

ولا ينكر التصوّر الإسلاميّ العقل الباطن في الإنسان، ولا ينكر تأثيره، ولا ينكر وقوع الإنسان في أحيان غير قليلة تحت سلطان من غيبة الوعي، أو حالة من فقدان الشعور، ولكنه يلغي تكليفه في مثل هذه الحال، ويسقط عنه أي التزام؛ فلا يُحاسب المجنون، ولا الحالات التي تذهب بالعقل وتغيّب الإدراك «رفع عن أمتي الخطأ والنسيان وما استكرهوا عليه». وهو يطالبه ألا يستجيب لبوادر ما يملى عليه في مثل هذه الأحوال؛ فلا حكم لمجنون، أو غائب عن الوعي، أو مغمى عليه، أو سكران، أو ما شابه ذلك ممّا يغيب معه العقل والإدراك.

ولا ينكر الأدب الإسلاميّ تجربة اللاشعور الفنية، ولا هي غائبة عن تصوّره، وهو يدرك أن عنصر اللاوعيّ قد يتسرّب أحيانا إلى إبداع الأديب، فيصدر عنه، ويقع تحت سلطانه.

إن انفعال الأديب بتجربته قد يكون شديدًا جدًّا، وقد تجمَح به العاطفة، أو يشطُّ به الخيال، وقد يُقذَف على لسانه إذا استجاب لأوَّل بادرة عاطفية غلوٌّ في القول، وتزيُّد في التصوير، واضطراب في الفكر، وذلك كله شيءٌ طبَعِيٌّ معروف يقع تحتَ سلطانه كلُّ شاعرٍ أو أديب، ولكنَّ تجربةِ الأدب الإسلامي تتميز بأنها لا تستجيب لغلو المدارس الغربية في الانسياق وراء اللاشعور، بل تخضَع إبداع هذه التجربة للمراقبة والمراجعة، تخضَعه للتبديل والتغيير، والحذف والذكر، وصاحب هذا الإبداع لا يضنُّ عند المراجعة، التي تتم في

١- منهج الفن الإسلاميّ: ص ٣٤.

حال اليقظة، أن يطرح ما قد يكون فيه من الشطط، أو الانحراف، أو الغلو، أو ما لا يتفق مع رؤيته الفكريَّة مهما كان جميلا من الناحية الفنيَّة.

وقد تحدَّث عددٌ من الشعراء العرب عن تسرُّب اللاوعي إلى إبداعهم، فتسرُّب اللاوعي إلى إبداع الأديب حقيقةٌ لا نزاعَ فيها.. أشار جرير مرَّة عندما أُخذَ عليه -وهو العفيف المتديِّن- هجاؤه الناس، وفحشه في القول، وتعرُّضه للحُرَم والأعراض، فقال: يستَثيرونني فلا أستطيع السكوت، أو: يبدؤونني، ثمّ لا أعفو[1]. إنَّه إذن واقعٌ تحتَ سلطان انفعاله الشديد، لا يستَطِيع أن ينتَصِر عليه، وهو يتغلَّب فيه على سلطان المراقبة.

واعتذر العباس بن مرداس عن فقدانه الوعيَ، ودبيب الشعر على لسانه من غير قدرةٍ على كبْحِه إلى النبي -ﷺ- لما صدر منه يومَ وزَّع النبي -عليه السلام- الغنائمَ يوم حنين؛ إذ أمَر له النبي الكريم -ﷺ- بأربع قَلائص فسخطها، فاندَفَع يشكو بشعرٍ فقَدَ الرِّقابة عليه، ويعاتب النبي -ﷺ- قائلا:

أَتَجْعَلُ نَهْبِي وَنَهْبَ الْعُبَـيِّ.. د بَيْنَ عُيَيْنَـةَ وَالْأَقْــرَعِ
فَمَا كَانَ حِصْنٌ وَلا حَـابِسٌ يَفُوقَانِ مِرْدَاسَ فِي مَجْمَعِ
وَمَا كُنْتُ دُونَ امْرِئٍ مِنْهُمَـا وَمَنْ تَضَعِ الْيَوْمَ لا يُرْفَـعِ

فقال رسول الله -ﷺ-: «اقطعوا على لسانه»، وكان يعني: أَعطُوه حتى يَرضَى ويَسكُت، وكانت تلك حكمة من نبي الله -ﷺ- وتأليفًا للقلوب، فذهَب أبو بكر -رضِي الله عنه- حتى اختار مائةً من الإبل، فرَجَع العباس وهو من أرضى الناس، وقال له النبي -ﷺ- معاتبًا: «أتقول فِيَّ الشعر؟!»، فاعتَذَر العباس بطفح الشعر على لسانه، واندِفاعه من غير وعيه، قال: «بأبي أنت وأمي؛ إني لأجد دبيبًا على لساني كدبيب النمل، ثم يقرصني كما يقرص، فلا أجد بُدًّا من قول الشعر...»[2].

١- الشعر والشعراء: ص ٤٦٦.

٢- انظر: «إحياء علوم الدين» الغزالي: ٩/ ١٥٧١.

وتحدَّث عبد الله بن رواحة -رضِي الله عنه- مرَّةً عن هذا الانفعال العارِم الذي يمكن أن يفجِّر القول على لسانه تفجيرًا سريعًا؛ فقد رُوِي أنَّ النبي ﷺ سألَه ذات مرَّة: «ما الشعر؟»، فقال: «شيءٌ يختَلِج في صدر الرجل، فيُخرِجه على لسانه شعرًا»، فقال له ﷺ: «فهل تستطيع أن تقول شيئًا الآن؟»، فنَظَر في وجه رسول الله -ﷺ- وقال أبياته:

إنِّي تَفَرَّسْتُ فِيكَ الْخَيْرَ أَعْرِفُهُ...[1]

إنَّ الشعر إذًا اختلاجةٌ نفسيَّة، أو هزَّة شعوريَّة تحمل على القول، وتُسعف عليه إسعافًا من دون جهد، فيخرج من الشاعر أحيانًا بلا وعي. وقد شبَّه الحطيئة في حديثٍ طويلٍ له مع عمر بن الخطاب -رضِي الله عنه- عندما أطلَقَ سراحَه من السجن الذي حبَسَه فيه لهجائه الزبرقان بن بدر، شبَّه الشعرَ بالنملة التي تدبُّ على اللسان، ولا شكَّ أنَّه دبيبٌ خفيٌّ لا يكاد يبين، ولو استَجاب له الشاعر استجابةً انفعاليَّة كليَّة -من غير مراجعة أو فحص- لاختَلَط شيءٌ بشيء، وشابَ الرؤية الفكرية قليلٌ أو كثير ممَّا قد يعكرها.

ولكن يبدو كذلك -من خِلال بعض اعتِرافات الشُّعَراء التي سُقناها- أنَّ تسلُّل عنصر اللاوعي إلى تجربة الشاعر أو الفنان ليس غائبًا عنه تمامًا، بل هو يحسُّ به، سواء في أثناء عمليَّة الإبداع أم بعدها، وهو قادرٌ على كبح اندِفاع انفعاله الجامح وتوجيهه الوجهة السليمة المرادة، إنَّه قيد السيطرة ما دام الشاعر لم يُذِع ما قاله بين الناس.

وقد عكَس ذلك حوارٌ طريف دار ذات مَرَّةٍ بين سلمى زوجة سعد بن أبي وقاص -رضِي الله عنه- وبين الشاعر الفارس أبي محجن الثقفي رضِي الله عنه، كان أبو محجن محبوسًا في سجن سعدٍ بأمر عمر بن الخطاب -رضِي الله عنه- لأنَّه شرب خمرًا، قالت له سلمى: في أيِّ شيءٍ حبَسَك هذا الرجل؛ أي: سيدنا عمر؟ فقال أبو محجن: والله ما حبسني بحرامٍ أكلتُه ولا شربتُه،

١- السابق نفسه، وانظر: «ديوان عبد الله بن رواحة».

ولكنّي صاحِبُ شراب في الجاهليَّة، وأنا امرؤٌ شاعر، يدبُّ الشعر على لساني، يبعثه على شفتي أحيانًا، فيساء لذلك ثنائي، حبسني حين قلت:

إِذَا مِتُّ فَادْفِنِّي إِلَى أَصْلِ كَرْمَةٍ ... تُرَوِّي عِظَامِي فِي التُّرَابِ عُرُوقُهَا

وَلاَ تَدْفِنَنِّي بِالْفَلاَةِ فَإِنَّنِي ... أَخَافُ إِذَا مَا مِتُّ أَلاَّ أَذُوقَهَا

إنَّ كلام أبي محجن تعبيرٌ عن تسلُّل اللاوعي إلى تجربته، ولكنَّه في الوقت نفسه يَعكِس إحساسه به، وقد أدرَكَ سعد بن أبي وقاص -رضي الله عنه- بحسٍّ نقدي فني مُرهَف طبيعةَ هذه المسألة، فقال لأبي محجن وقد أطلق سراحه: «اذهَب، فما أنا مُؤاخذك بشيءٍ تقوله حتى تفعله»؛ لأنَّ الشاعر قد يقول ما لا يفعل؛ كما قال تعالى: ﴿ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾ [الشعراء: ٢٢٦].

وكان لقولِ سعد وعفوِه تأثيرٌ في نفس الشاعر، فوعَد بالمراقبة والمحاسبة، وألاَّ يستجيب لأوَّل خاطِرَة تُقذَف على لسانه، قال أبو محجن -وكان هذا بداية تصحيح التجربة-: «والله لا أجيب لساني إلى صفة قبيح أبدًا»[١].

إن الأدب الإسلاميّ إذن ليس بغافل عن تجربة اللاشعور، وإن انزلاق القول من الأديب -ولا سيما الشاعر- أمر واقع، وكم من شاعر -في القديم والحديث- امتطاه شيطان الشعر، فسيّره كيف يشاء، أغراه بالقول، وزيّنه له، ثمّ سخّر له مجموعة من الغاوين صفّقوا لما قال واحتفوا، فأسكرته نشوة الغرور، فما بالى إن كان ما قاله حقا أم باطلا، صدقا أم كذبا؟

ولكن التصوّر الإسلاميّ -في وسطيته- يضبط ذلك؛ فيربط القول دائما بالإيمان، ليجعله عاصما من هذا الانزلاق؛ يذكّر القائل أن الكلمة أمانة، وهي في موطن المحاسبة تكبّ صاحبها في النار، أو ترفعه درجات في الجنان، فعليه أن يراقبها، وأن يتحكّم فيها. وإذا جمحت أو أفلتت من سلطان الوعي، أو كانت نتاج لا شعور، أو غيبة عقل أو إدراك -وإن ذلك لحادث- فعليه أن

١- السابق نفسه.

يراجعها عندما يصحو، وألا يذيعها إلا بعد ضبطها وتهذيبها.

وإن ذلك في مُكنة الأديب؛ إذ ليس صحيحا ما يقوله فرويد من أن الأديب كالحالم، وأنه مثله لا يستطيع السيطرة على تجربته. إن الفنان -كما يقول ولبر سكوت- يستطيع «إلى حد بعيد أن يسيطر على إنتاجه، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه؛ فالحلم يمكن أن يكون إفشائيا إجباريا، أما الفنّ فهو تعبير مركب»[1]. ويقول غراهام هو: «لدى هذه النقطة -تشبيه الأدب بالحلم- تنهار معادلة علم النفس التحليلي للأدب بالأحلام؛ فالكاتب يسيطر على أوهامه، أما الحالم فلا يسيطر»[2].

إن الأديب المؤمن يسيطر على تجربة اختلال الوعي، ويطوّع هذه التجربة -التي قد تتدفق كالسيل- بالمراقبة والمراجعة حتى تمضي في مجراها السليم الذي يرضاه الإسلام.

وانظر إلى هذه المفاهيم جميعها عن تجربة الشعور واللاشعور متمثّلة في موقف عمر بن الخطّاب -رضي الله عنه- من النعمان بن عدي والي ميسان. بلغ عمر -رضي الله عنه- شعرٌ قاله النعمان يذكر فيه الخمر، وهو:

ألا هل أتى الحسناء أن حليلها	بميسان يُسقى في زجاج وحنتم
إذا شئتُ غنتني دهاقينُ قرية	ورقّاصةٌ تجثو على كلّ منسم
فإن كنت ندماني فبالأكبر	اسقني ولا تسقني بالأصغر المتثلّم
لعلّ أمير المؤمنين يسوؤه	تنادمُنا في الجوسق المتهدّم

فقال عمر: نعم والله، إنه يسوؤني. من لقيه فليخبره أني قد عزلته.

وقال النعمان عندما قدم على عمر: «والله ما شربتها قطّ، وما ذاك إلا شيء طفح على لساني»، فقال عمر: «أظن ذلك، ولكن لا تعمل لي عملا وقد قلت ما قلت»[3].

١- انظر: مقالات في النقد الأدبيّ: ص ٦٠.

٢- مقالة في النقد: ص ٦١.

٣- انظر: طبقات ابن سعد: ٤/ ١٤٠، والإصابة لابن حجر: ١٠/ ١٦٥، وكنز العمّال: ٣/ ٨٤٧.

إن عمر -رضي الله عنه- يدرك أن الشعر قد «يطفح» على اللسان، ويفلت من رقابة الوعي، وضبط العقل، ولكن ذلك يمثّل شرخا في الرؤية الفكرية السليمة، ويكون هذا الشرخ أعمق ضررا إذا صدر عن مسؤول يُفترض أن يكون قدوة مثل والي ميسان.

٤- ثنائية الداخل والخارج:

ومن الثنائيات التي حملتها المذاهب الغربية ثنائية الداخل والخارج، وهي قد تكون من أوسع هذه الثنائيات؛ لأنها تتصل بعدد من القضايا والمسائل، كقضية الشكل والمضمون، وقضية الفنية والالتزام، وطبيعة الأدب ووظيفته، وعلاقة التجربة الأدبية: إبداعا ومقاربة، بالمؤلف والعصر والحياة، وما شابه من الأمور والمسائل التي أثارها الأدباء والنقاد. وقد مرّ معنا أطراف من هذه القضية عند كلامنا على اللفظ والمعنى، وعلى طبيعة الأدب ووظيفته.

وقد أفرز الفكر الغربيّ -كالعادة- موقفين متعارضين من هذه القضية؛ ركزت مذاهب ومناهج أدبية ونقدية على الخارج، فربطت الأدب به، ورأته تعبيرًا عن ظروفه وملابساته: السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية وغيرها، وانعكاسا لها على نحو من الأنحاء.

إنّ الأدب -كما يراه هؤلاء- ينشأ من هذه الملابسات الخارجية، هو ابن البيئة، والعصر، والجنس وسيرة المؤلف، وتجربته الذاتية، فالأدب ليس مستقلا، ولذلك لا يمكن أن يُفهم أو يُدرس إلا في ضوء هذا الخارج الذي شكله، ولذلك لا يمكن قطعه عن هذا الخارج؛ لأنّ ذلك يعني قطعه عن سياقه. الأدب عند هؤلاء وثيقة تاريخية واجتماعية وسياسية ونفسية، وعلاقته بهذا كله هي علاقة حتمية وثقى لا سبيل إلى انفصامها.

وقد أسرف أنصار الخارج، وغلوا في الوقوف عند هذه الملابسات، حتى جعلوها أصلا، فكان ذلك على حساب «داخلية» الأدب أي على حساب طبيعته. وغلبت على أصحاب الخارج -كما رأينا عند الكلام على ثنائية

الوظيفة والطبيعة- العنايةُ بوظيفة الأدب، ودوره الاجتماعي والثقافي والحضاري، وإن كان ذلك على حساب فنيته، وخصائصه الذاتية التي لا يكون الكلام أدبًا إلا بها.

وكان اهتمامهم بالمعاني والأفكار والفلسفات والقيم أكثر من اهتمامهم بفنية النصوص ووسائلها التعبيرية. وكان أصحاب «الخارج» واقعيين دائما -كما يقول تيري إيغلتون- تحت غواية علم النفس، وعلم الاجتماع[١].

وقد عكست هذا الاهتمامَ بالخارج مذاهبُ أدبيةٌ: كالرومانسية، والواقعية، والوجودية، وما شابهها من أصحاب الاتجاهات الأدبية الملتزمة، كما مثّلته مناهجُ نقدية كثيرة: كالمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي.

وفي مقابل هذا الغلو كان هنالك غلو مماثل عكسته مذاهب ومناهج أدبية ونقدية اهتمت بما سمته «الداخل» أي بالنص الأدبي ذاته مقطوعًا عن الخارج؛ أي عن التاريخ، والمجتمع، والسياق الحضاري، والمؤلف نفسه، وجميع ما ذُكر سابقا. ولم يكن لهذا الفريق من هم إلا البحث عن الخصائص الفنية الذاتية للعمل الأدبي، بمعزل عن ظروف تشكله وأسبابها ومكوناتها.

إن النص الأدبي عند أصحاب «الداخل» مستقل له ذاتيته وكينونته وبنيته، وهو غير محتاج إلى أي ارتباط مع الخارج. الأدب عند هؤلاء كما يقول تيري ايغلتون: «له قوانينه وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردها إلى شيء آخر. والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية، إنه واقعة مادية.. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته تعبيرًا عن رأي المؤلف»[٢].

١- نظرية الأدب: ص١٣.

٢- السابق: ص ٢٣.

وقد مثّل أصحاب «الداخل» كذلك مجموعة من المذاهب والمناهج الأدبية والنقدية، وبرز ذلك بشكل خاصّ عند أصحاب الاتجاهات الحداثية، الذين غلبت عليهم «الشكلية» والانطلاق من اللسانيات الحديثة، حتى بدت اللغة وكأنها كلّ شيء في العمل الأدبيّ.

إنّ الأدب عندئذ عند أصحاب «الداخل» الذين يمثلهم اليوم –كما ذكرنا– أغلب أصحاب الاتجاهات الشكلية الحداثية، يرون أنّ الأدب:

- لا أهمية له خارج ذاته.
- غايته جمالية لا نفعية، إنه خطاب غير «ذرائعي».
- لا أهمية للمضامين والأفكار فيه.
- شكله اللغوي هو كل شيء.
- الأدب ليس محاكاة، ولا انعكاسا، وهو لا يصنع من الأفكار بل من الألفاظ.
- وقال بعضهم –كالشكليين الروس مثلا– في التعبير عن قطيعة الأدب مع الحياة: «الفنّ والحياة متعارضان»[1].

عبر ولتر باتر عن هذا الاتجاه بقوله: «لقد أصبح اتجاه الفكر الحديث التنبيه على كلّ شيء، وعلى مبدأ كلّ شيء، على أنه أسلوب وزيّ متغيّر...»[2].

وهكذا –كالعادة– غلا كلّ من الطرفين، ولم ينظر إلا إلى جانب واحد؛ إذ كان كلٌّ منهما ردّة فعل على الآخر. وقد عبّر فيرنون هول عن هذه النظرة الأحادية عند كلا الفريقين بقوله: «مرّت فترات بدت فيها دراسة الأدب دراسة لكلّ شيء تقريبا عدا هذا العمل الأدبيّ ذاته.. وكان أكثر ردود الأفعال تطرّفا تجاه هذا الأمر هو نكران أيّ شيء سوى النصّ نفسه.

١- النظرية الأدبية الحديثة: ص ٣٦.

٢- الاشتراكية والأدب، لويس عوض: ص ١٣.

ولقد أدّى هذا –أي تطرف أصحاب الخارج– إلى وجهة نظر أكّدت على النظر إلى العمل الأدبيّ كما لو كان قَدِم من فراغ.. ولقد قدّم الحمقى المتطرّفون من هذه الحركة فرصًا مواتية لهجوم التقليديين، ووجد هؤلاء التقليديون متعة يملؤها الحقد في استعراض ما يسمّى التفسيرات التي كانت تعتمد –إذا شئت القول– على جهل المفسّر لحقيقة أنّ بعض الكلمات من أشعار القرن السابع عشر تحمل معاني تختلف جذريا عن تلك المعاني المتداولة اليوم...»[1].

- التصور الإسلاميّ لثنائية الداخل والخارج:

يبتعد منهج الأدب الإسلاميّ –في وسطيته المنشودة– عن أحادية النظرة؛ وهو لذلك لا ينحاز إلى الداخل ويهمل الخارج، ولا العكس، بل يعطي كلا منهما حقّه، ويقدُره قدره.

إنّ الداخل يمثّل الاهتمام بفنية الأدب وطبيعته، وما يميّزه من ألوان القول العاديّ. يمثّل –كما يقول الشكليون ما هو جوهريّ أصيل في الأدب؛ إذ لا يكون الكلام أدبا –كما سبق أن بينّا عند كلامنا على قضية الشكل والمضمون– إلا باللغة الفنية العالية، اللغة المنزاحة عن اللغة العادية التي يتداولها الناس في كلامهم اليوميّ، أو الصحافيّ، أو العلميّ، أو ما شابه ذلك من ألوان القول غير الأدبيّ.

وإن كلا من مبدع الأدب وناقده لا ينبغي أن ينشغل فقط بالأفكار والمعاني؛ لأن الأدب لا يصنع منها وحدها. كما أن عليه ألا ينشغل بتوظيف العقائد والإيديولوجيات في نصوصه، أو برسالة الأدب وغائيته فحسب. ولو فعل ذلك لما زاد ما قدمه على أن يكون علم أخلاق، أو فلسفة، أو بيانا سياسيا، أو ما شابه ذلك. عليه ألا ينسى الأهم، وهو أنه ينشئ نصًّا أدبيا، ولن يشفع الفكر وحده –مهما سما أو نبل– ليكون ما يقوله أدبا إلا بالخصائص الجمالية الفنية.

١– موجز تاريخ النّقد: ص ١٨٦.

وإنّ مقارب النصّ الأدبيّ كذلك لا ينبغي أن يطيل اللُّبث عند ملابسات النصّ الخارجية، من بيئة، ومجتمع، وسيرة مؤلف، وما قاله النصّ، وأن يقف طويلا -بل طويلا جدا- عند الأدوات الفنية التي قُدّم بها هذا النصّ، عند «كيف» قال النصّ ما قاله؟ ما وسائله وآلياته في ذلك؟ ما الجديد المبتدع فيها؟ ماذا أضافت إلى هذا الجنس الذي اختاره الأديب؟ ما مدى قدرتها على الإبهار والإدهاش والتأثير في المتلقي ليستقبل الرسالة المنشود إيصالها بحيوية واقتناع؟

ولكن هذا الداخل -على أهميته البالغة، وكونه جوهر التعبير الأدبي- لا يكفي وحده، وينبغي أن ينضم إليه الاهتمام بالخارج؛ فهذا الخارج يمثّل الهدف من النصّ، يمثّل الرسالة التي يريد منشئه إيصالها إلى المتلقي. ويحوّله هذا الاهتمام من مجرد كونه -كما يقول الشكليون- «مسألة شكل ولا شيء عداه»[1] إلى شكل ومضمون، إلى صورة وهيولى.

إن الجمال في الإسلام لا يتمثّل في المظهر فحسب، وإذا اكتُفي به كان كخضراء الدّمن التي حُذّرنا منها، بل هو شكل ومضمون، هو مظهر ومخبر، هو ظاهر وباطن، هو ممتع ومفيد. وهذان معا يمثّلهما الداخل والخارج.

ثمّ إنّ الأدب لا يمكن أن ينشأ من الفراغ، بل هو مرتبط بعصر وبيئة ومجتمع، وهو انعكاس للتاريخ والجغرافيا، والسياسة والعقيدة، وهو تعبير عن مؤلف قاله، وقد يستدعي المقام استحضار هذا المؤلف ومعرفته، ومن ثمّ فلا صحّة لما يقوله أوسيب بريك -أحد نقاد الشكلية الروسية- من أنه «لا وجود لشعراء أو شخصيات أدبية، هنالك شعر وأدب...»[2] أو ما يقوله غيره من أن موضوع الأدب «أدبية بلا مؤلف»[3].

١- النظرية الأدبية الحديثة: ص ٥٣.

٢- السابق: ص ٣٦.

٣- السابق: ٤٧-٥٠.

ولا صحة لرأي الذين عارضوا أن تكون وظيفة الأدب تمثيل الحياة أو الواقع أو محاكاتهما، أو انعكاسا لهما، أو أنه تعبير عن شخصية المؤلف أو سيرته، أو نظرته إلى الكون والحياة والإنسان، وزعموا أنه لا يعدو أن يكون إنجازًا لغويًّا باهرًا يحوّل العالم إلى شيء غريب غير مألوف من خلال اللغة وحدها[1].

إن الأدب من إنتاج ما يسمّى «الخارج» منه أتى، ومن ملابساته اقتبس، صدر عن بيئة وعصر معينين، بخصائصهما السياسية والثقافية والاجتماعية، وعن مؤلف معين له سمات نفسية وفكرية، انعكست في نصوصه على نحو من الأنحاء. ولا يمكن تجاهل ذلك كلّه، أو فهم أسرار النصّ الأدبيّ أحيانا من غير معرفة ذلك أو بعضه على الأقلّ. وقد اعترف –حتى بعض الشكليين أنفسهم– باستحالة الفصل بين الداخل والخارج.

إنّ واحدًا من أبرز نقاد الشكلية الروسية التشيكية، وهو رومان جاكبسون، رأى –بعد أن دعا طويلا إلى التركيز على «داخلية» الأدب– أنه، على الرغم من استقلالية البناء اللغويّ للنصّ الأدبيّ، فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية، أي لا نستطيع تحليل العمل الأدبيّ بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقيّ[2].

وإذا كان الفنان –من غير شك– صانعا لأشياء جميلة مبهجة ممتعة، فإنّ من التطرف الذي لا تقرّه الوسطية الإسلامية، ولا كثير من آراء الأدباء والنقّاد التي تتفق معها، أن أعدّه –كما عدّه واحد مثل أوسكار وايلد وغيره– مجرّد صانع لها فحسب من غير غاية أو هدف[3]، أو أقول: إنّ «الجمال وحده هو الذي يبرر الفنّ..، أو أقول إنه ليس هنالك كتاب أخلاقيّ وكتاب

١– انظر: «مناهج النقد الأدبيّ الحديث.. رؤية إسلامية»، وليد قصّاب: ص١٠٩.

٢– انظر: «المرايا المحدبة» عبد العزيز حمودة: ص ١٨٩.

٣– الاشتراكية والأدب: ص ١٢– ١٣.

مناف للأخلاق؛ إنما الكتب إما جيدة الصياغة، أو رديئة الصياغة. هذا كلّ ما في الأمر.. الفنّ كلّه لا نفع له»[1].

إنّ مثل هذه الآراء المتطرّفة من أصحاب العناية بالداخل تفترض أولا أن الجمال هو في الشكل وحده، ثمّ تدعو ثانية إلى تمجيد هذا الجمال الشكليّ، وعدّه كلّ شيء في الفنّ وفي الأدب. وهي بذلك تعزل الفن والأدب عن الحياة، تسفّه دوره الخلقيّ والاجتماعي، تنكر أن يكون له أية رسالة فكرية أو حضارية. وذلك كلّه ممّا لا يتفق مع التصوّر الإسلاميّ الذي يدعو إلى الالتزام؛ فالمسلم -مهما كان موقعه ودوره في هذه الحياة- إنسان ملتزم قولا وعملا.

وإن دور الكلمة في الإسلام هو إصلاحيّ تربوي، ولا يمكن أن ينتهي هذا الدور.. إنّ الكلمة الطيبة تؤتي أكلها كلّ حين بإذن ربها، وليقل غير المسلمين ما يقولون من أن «الدور التعليميّ للفنّ مما لم يعد واردًا في عصرنا.. أو أنه من الخطأ الأخذ بالمذهب التعليميّ في الفنّ»[2]. أما المسلمون فيقولون: إن الفنّ -بأشكاله كافة- هو مسؤولية وأمانة، والمسلّم يسخّر كلّ ما يمكن أن يمنّ اللّه به عليه من موهبة الشعر أو القصّة أو الرواية، أو أي لون آخر من ألوان الفنون والآداب في الإصلاح والدعوة إلى اللّه، وإلى ما يسهم في عمارة الأرض التي استخلفه اللّه فيها.

١- السابق.

٢ - انظر كتاب: «النقد الجمالي» أندريه ريشار، ترجمة: هنري زغيب: ص ٧١.

الخاتمة:

إن المذاهب الأدبية الغربية حملت كثيرا من الثنائيات الضدّية، وقامت على فكر إقصائي، يلغي فيه كلّ طرف الطرف الآخر، ولا يحاول أن يتصالح معه، أو يستفيد من إنجازه، أو يأخذ ما فيه من إيجابية.

والوسطية المنشودة على خلاف ذلك؛ إنها تقوم على جمع الإيجابية من جميع العناصر، لتصوغ منها عملا متوازنا، لا يفرّط بشيء، ولا يتهاون في أهمية شيء.

وإن منهج الأدب الإسلامي يقوم عندئذ على النظر إلى هذه الثنائيات على أنه يكمل بعضها بعضا، لا على أنها متناقضة متنافرة كما يُنظر إليها في الفكر الغربيّ، وأنه يمكن الاستفادة من كلّ وجه إيجابيّ تحمله أية واحدة منها، لتشكيل رؤية متوازنة تقوم على الاعتدال والقصد، وتبتعد عن الإفراط والتفريط.

إن التصوّر الإسلاميّ ينشُد منهجا أدبيا يحافظ على جميع قوى الإنسان وملكاته، وعلى جميع متطلبات الحياة والفنّ، وعلى جميع مقتضيات الجمال والفائدة.

وإنّ استفادتنا من المذاهب الأدبية والمناهج النقدية الغربية يمكن أن تتحقق إذا نظرنا إليها –كما يقول عز الدين إسماعيل- لا على أن بينها صراعا، بل على أنّ «كلّ مذهب منها يمثّل الحدّ الأدنى للون فقط من ألوان النشاط الإنسانيّ، فالدوافع البدائية تؤدي إلى الرومانتيكية، وإحساسنا بالحقيقة يؤدي إلى الواقعية، ويؤدي بنا إحساسنا الاجتماعيّ إلى الكلاسيكية، أي الفنّ الذي يحترم فيه الناس القانون والتقاليد»[1].

١- الأدب وفنونه: ص٥٤.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الإبانة عن سرقات المتنبي: العميدي، تحقيق إبراهيم البساطي، دار المعارف، مصر: ١٩٦١م.
- الإتقان في علوم القرآن: السيوطيّ، تحقيق مصطفى البغا، دار ابن كثير– دار العلوم الإنسانية، دمشق: ١٤١٤ = ١٩٩٣.
- إحكام صنعة الكلام: الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الدّاية، عالم الكتب، بيروت: ١٤٠٥ = ١٩٨٥.
- أخبار أبي تمّام: الصولي، تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري – بيروت (د. ت).
- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: عبد الكريم النهشلي، دار المعارف– مصر.
- الأدب المفرد: البخاري، تحقيق محمد هشام البرهاني، وزارة العدل والشؤون الإسلامية والأوقاف، أبو ظبي: ١٤٠١ = ١٩٨١.
- أدب الدنيا والدين: الماوردي، تحقيق مصطفى السقا، دار الكتب العربية– بيروت: ١٣٩٨ = ١٩٧٨.
- الأدب المسؤول: رئيف الخوري، دار الآداب – بيروت (د. ت).
- أزمة مفهوم الأدب الفرنسي في القرن العشرين: ألبير ليونار، ترجمة زياد العودة، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠١م.
- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق محمود شاكر، دار المدني القاهرة: ١٤١٢هـ = ١٩٦١م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدن إسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر – مصر: ١٩٦١م.

- أسس النقد العربي عند العرب: أحمد بدوي - دار نهضة مصر، القاهرة.
- الاشتراكية والأدب: لويس عوض، كتاب الهلال (العدد: ٢٠٦) القاهرة: ١٣٨٨هـ = ١٩٦٨م.
- الأصالة والحداثة: عبد الحميد جيدة، دار الشمال – طرابلس، لبنان: ١٩٨٥م.
- إعجاز القرآن: الباقلاني، تحقيق سيد صقر، دار المعارف – مصر، ط: ثالثة.
- إعلام الموقّعين: ابن القيّم الجوزية، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني، دار الكتب المصرية.
- ألف باء: البلوي، عالم الكتب – بيروت (د. ت).
- أوهاج الحداثة: نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق.
- الإيضاح: القزويني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني – بيروت: ١٣٩١هـ = ١٩٧١م.
- بنية الخطاب الأدبي: عبد الملك مرتاض، دار الحداثة – لبنان: ١٩٧٦م.
- البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي – القاهرة: ١٣٩٥ = ١٩٧٥.
- تاج العروس: الزبيدي، المطبعة الخيرية، مصر: ١٣٠٦هـ.
- تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب: إحسان عبّاس، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمّان: ١٩٩٣م.
- تذوق الأدب.. طرائقه ووسائله: محمود ذهني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د. ت).

- تفسير ابن كثير: عيسى البابي الحلبي، مصر - (د. ت).
- تيار رفض المجتمع في الشعر العربيّ الحديث: سعد دعبيس، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٨٤م.
- الثابت والمتحوّل: أدونيس، دار العودة، بيروت: ١٩٧٩م.
- رسالة في إعجاز القرآن: الخطابي "ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – مصر- ط رابعة.
- جامع الأصول في أحاديث الرسول: ابن الأثير، تحقيق عبد القادر الأرناؤوط، دار الفكر، بيروت: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.
- جامع البيان في تأويل آي القرآن: الطبري، دار الفكر – بيروت: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٤م.
- الجامع لأحكام القرآن: القرطبي، صححه أحمد عبد العليم البردوني، مصر: ١٣٧٢ هـ = ١٩٥٢م.
- جمع الجواهر: الحصري القيرواني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت: ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧م.
- جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي، تحقيق محمد علي الهاشمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – الرياض: ١٤٠١ هـ = ١٩٨١م.
- جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب: أبو بكر الشنتريني الأندلسي (ابن السرّاج)، تحقيق محمد حسن قزقزان، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠٨م.
- جوهر الكنز: نجم الدين بن الأثير، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١٩٨٠م.
- حاضر النقد الأدبي: ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر.

- الحداثة: تحرير مالكوم برادبري، وماكفارلين، ترجمة مؤيد حسين فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: ١٩٨٧م.
- الحداثة في الشعر: يوسف الخال، دار الطليعة – بيروت: ١٩٧٨م.
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها، وليد قصاب، دار القلم – دبي: ١٤١٧ هـ = ١٩٩٦م.
- الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، عيسى البابي الحلبي – القاهرة، ط ثانية.
- خزانة الأدب: البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة – القاهرة: ١٩٧٦م.
- الخصائص: ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية: ١٩٥٥م.
- خطاب العقل العربي: فؤاد زكريا، كتاب العربي رقم (١٧)، الكويت: ١٩٨٧م.
- الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، لبنان – بيروت: ١٩٩٨م.
- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية: عباس محمود العقاد، مكتبة غريب – القاهرة.
- دراسات في النقد: آلان تيت، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت: ١٩٦١م.
- ديوان توفيق زياد "الأعمال الكاملة"، دار العودة – بيروت: ١٩٧٣م.
- ديوان سميح القاسم "الأعمال الكاملة"، دار العودة، بيروت: ١٩٨٣م.
- ديوان عبد الوهاب البياتي "الأعمال الكاملة": دار العودة – بيروت.

- ديوان المعاني: أبو هلال العسكري، مكتبة القدسي- القاهرة (د. ت).
- ديوان أبي نواس: تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي- بيروت (د.ت)
- الذخيرة: ابن بسام، تحقيق إحسان عباس - الدار العربية للكتاب - ليبيا، تونس: ١٣٩٨هـ = ١٩٧٨م.
- رسائل الانتقاد: ابن شرف القيرواني، ضمن رسائل البلغاء لمحمد كرد علي - القاهرة: ١٣٦٥ هـ = ١٩٤٦م.
- رسائل الجاحظ: الجاحظ، تحقيق:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٣٩٩ = ١٩٧٩.
- زمن الشعر: أدونيس، دار العودة بيروت: ١٩٧٨م.
- زهر الآداب: الحصري القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، وشرح زكي المبارك، مصر: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٣م.
- سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون: ابن نباتة، بولاق، مصر، ط أولى: ١٢٧٨هـ.
- سرقات أبي نواس: مهلهل بن يموت، تحقيق محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٧٥م.
- سرور النفس بمدارك الحواس الخمس: التيفاشي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.
- سنن الترمذي: مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة: ١٣٥٦ = ١٩٣٧.
- سنن الدّارميّ: شركة الطباعة الفنية، القاهرة (د. ت).
- سنن أبي داود: مصطفى الحلبي، مصر: ١٣٧١ = ١٩٥٢.

- شرح حماسة أبي تمام: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة: ١٣٨٧ = ١٩٦٧.
- شرح حماسة أبي تمام: الخطيب التبريزي، عالم الكتب، بيروت (د–ت).
- شعراء المدرسة الحديثة: م روزنتال، ترجمة جميل الحسيني، بيروت: ١٩٦٣م.
- الشعر في إطار العصر الثوري: عزّ الدّين إسماعيل، دار الحداثة، بيروت: ١٩٨٥م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: إليزابيث درو، ترجمة إبراهيم الشوش، دار ميمنة، بيروت: ١٩٧٤م.
- شعرنا الحديث.. إلى أين؟: غالي شكري، دار المعارف – مصر.
- الشعر والتأمل: روستريفور هاملتون، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة المصرية: ١٩٦٣م.
- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف – مصر: ١٣٨٦ هـ = ١٩٦٦م.
- الشهاب في الشيب والشباب الشريف المرتضى، مطبعة الجوائب– القسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
- صحيح البخاري: مطابع دار الشعب، القاهرة: ١٣٧٨هـ .
- صحيح مسلم: عناية محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، مصر: ١٣٧٥ = ١٩٥٥.
- صدمة الحداثة: أدونيس، دار العودة – بيروت: ١٩٧٤م.
- صفوة التفاسير: محمد على الصابوني- دار القرآن الكريم – بيروت ١٤٠٢ هـ- ١٩٨١م.

- الصمت وحفظ اللسان: ابن أبي الدنيا، تحقيق نجم عبد الرحمن خلف – دار الغرب الإسلامي، بيروت: ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر: ١٣٧٥هـ - ١٩٦٥م.
- طيف الخيال: الشريف المرتضى، تحقيق حسن كامل الصيرفي- مصر: ١٣٨٢هـ.
- العقد الفريد: ابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الإبياري، عبد السلام هارون – القاهرة: ١٩٤٩م.
- العمدة: ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى: مصر: ١٣٨٣ = ١٩٦٣.
- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عبد العزيز المانع، دار العلوم– الرياض: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م.
- غالي شكري بين الحداثة وما بعد الحداثة: أحمد ريان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٦٥م.
- الفكر العربي وصراع الأضداد: محمد جابر الأنصاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٩٦م.
- الفكر والحدث: علي حرب، دار الفكر الأدبية، بيروت: ١٩٩٧م.
- فن الأدب: توفيق الحكيم، مكتبة الآداب - القاهرة.
- الفن والإيديولوجيا: ف- ريابوف، ترجمة: خلف الجراد، دار الحوار – اللاذقية: ١٩٨٤م.
- الفن والدين: د.ف- ميخنوفسكي، ترجمة: خلف الجراد، دار الحوار – اللاذقية: ١٩٨٥م.
- في نقد الشعر: محمود الربيعي، دار المعارف – مصر: ١٩٦٨م.

- قضايا وشهادات (الحداثة: ١)، دار عيبال – قبرص: ١٩٩٠م.
- قضايا وشهادات (الحداثة: ٢)، دار عيبال، قبرص: ١٩٩١م.
- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: وليد قصاب، دار العلوم- الرياض: ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠م.
- الكامل: المبرد، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- كنز العمال: علاء الدين الهندي، دار المكتب الإسلامي، دار صادر، بيروت.
- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت.
- اللغة والخطاب الأدبي: مجموعة من النقاد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء: ١٩٩٣م.
- ما الشعر؟: نزار قباني، منشورات نزار قباني – بيروت ١٩٨٢م.
- المحاسن والمساوئ: البيهقي، دار صادر، بيروت: ١٣٩٠ = ١٩٧٧.
- محاضرات الأدباء: الراغب الأصبهاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - (د. ت).
- مدارج السالكين: ابن القيّم الجوزية، دار الكتاب العربيّ، بيروت: ١٣٧٣ = ١٩٧٣.
- المذاهب النقدية: ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥م.
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، العدد (٢٣٢٩) الكويت: ١٤١٨ = ١٩٩٨.
- المزهر: السيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وعلي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي – مصر (د. ت).
- مستقبل الثقافة في مصر: طه حسين، القاهرة: ١٩٣٨م.

- مسند أحمد بن حنبل، المكتب الإسلامي، دار صادر، بيروت (د. ت).
- المعجم الفلسفي: جميل صليبا، دار الفكر، بيروت: ١٩٧٥م.
- معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان - بيروت: ١٩٧٤م.
- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بمصر، القاهرة: ١٣٩٢ = ١٩٧٢.
- مقالة في النقد: غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق: ١٣٩٣هـ – ١٩٧٣م.
- مقدمة في المنهاج النقدية: بيبر باربيرس، ترجمة وائل بركات وغسان السيد، دار الحوار، اللاذقية: ١٩٨٢.
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ديفد ديتش، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت: ١٩٧٦م.
- مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية: وليد قصاب، دار الفكر، دمشق: ١٤٢٨ = ٢٠٠٧.
- مناهل العرفان في علوم القرآن: الزرقاني، دار الفكر، بيروت (د. ت).
- منهج الفنّ الإسلاميّ: محمد قطب، دار الشروق، بيروت (د. ت).
- من قضايا الأدب الإسلامي: وليد قصاب، دار الفكر، دمشق: ١٤٢٩ = ٢٠٠٨.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية – تونس: ١٩٦٦م.
- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، تحقيق السيد صقر، دار المعارف: ١٣٨٥ = ١٩٦٥.

- موجز تاريخ النقد الأدبي: فيرنون هول، ترجمة: محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح – بيروت ١٩٧١م.
- الموشح: المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر: ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م.
- نحو مسرح إسلامي: نجيب الكيلاني، دار ابن حزم، بيروت: ١٤١١هـ= ١٩٩٠م.
- النص القرآني وآفاق الكتابة: أدونيس، دار الآداب – بيروت.
- نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر العلوي، تحقيق: نهى عارف، مجمع اللغة العربية – دمشق: ١٣٩٦ = ١٩٧٦م.
- النظرة النبوية في نقد الشعر: وليد قصاب، دار المنار – دبي: ١٤١٢هـ = ١٩٩٢م
- نظرية الأدب: تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٥.
- النظرية الأدبية الحديثة: آن جفرسون، ديفد روبي، ترجمة سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٢م.
- نظرية الأنواع الأدبية: فنسنت، ترجمة: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١٩٨٧م.
- النقد الأدبي الحديث.. أصوله واتجاهاته: أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة: ١٩٧٢م.
- نقد الحداثة: آلان تورين، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٨م.
- النقد الجمالي: أندريه ريشار، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت: ١٩٧٤م.

- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٩٦٣م.
- النقد العربي القديم نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي: وليد قصاب، دار الفكر، دمشق: ١٤٢٦ = ٢٠٠٥.
- النهاية في غريب الحديث والأثر: ابن كثير، تحقيق: محمود الطناحي، وأحمد الزاوي، دار إحياء التراث، بيروت: ١٣٨٣هـ = ١٩٦٣م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة: ١٣٨٦ = ١٩٦٦.

المجلات:

- مجلة الآداب اللبنانية.
- مجلة الحرس الوطني السعودية.
- مجلة الرافد الإماراتية.
- مجلة فصول المصرية
- مجلة المعرفة الدمشقية.
- مجلة المنهل السعودية.



سلسلة إصدارات روافد

١- الشهود الحضاري للأمة الوسط في عصر العولمة.

د.عبد العزيز برغوث.

٢- عينان مطفأتان وقلب بصير(رواية).

د. عبد الله الطنطاوي.

٣- دور السياق في الترجيح بين الأقاويل التفسيرية.

د. محمد إقبال عروي.

٤- إشكالية المنهج في استثمار السنة النبوية.

د. الطيب برغوث.

٥- ظلال وارفة (مجموعة قصصية) .

د. سعاد الناصر(أم سلمى).

٦- قراءات معرفية في الفكر الأصولي.

د. مصطفى قطب سانو.

٧- من قضايا الإسلام والإعلام بالغرب.

د. عبد الكريم بوفرة.

٨- الخط العربي وحدود المصطلح الفني.

د. إدهام محمد حنش.

٩- الاختيار الفقهي وإشكالية تجديد الفقه الإسلامي.

د. محمود النجيري.

١٠- ملامح تطبيقية في منهج الإسلام الحضاري.

د. محمد كمال حسن. ________________

١١- العمران والبنيان في منظور الإسلام.

د. يحيى وزيري. ________________

١٢- تأمل واعتبار: قراءة في حكايات أندلسية.

د. عبد الرحمن الحجي. ________________

١٣- ومنها تتفجر الأنهار(ديوان شعر).

الشاعرة أمينة المريني. ________________

١٤- الطريق... من هنا.

الشيخ محمد الغزالي ________________

١٥- خطاب الحداثة: قراءة نقدية.

د. حميد سمير ________________

١٦- العودة إلى الصفصاف (مجموعة قصصية لليافعين).

فريد محمد معوض ________________

١٧- ارتسامات في بناء الذات.

د. محمد بن إبراهيم الحمد ________________

١٨- هو وهي: قصة الرجل والمرأة في القرآن الكريم.

د. عودة خليل أبو عودة ________________

١٩- التصرفات المالية للمرأة في الفقه الإسلامي.

د. ثـريـة أقصـري ________________________

٢٠- إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامة في النقد والإبداع.

د. عمر أحمد بو قرورة ________________________

٢١- ملامح الرؤية الوسطية في المنهج الفقهي.

د. أبو أمامة نوار بن الشلي ________________________

٢٢- أضواء على الرواية الإسلامية المعاصرة.

د. حلمي محمد القاعود ________________________

٢٣- جسور التواصل الحضاري بين العالم الإسلامي واليابان.

أ.د سمير عبد الحميد نوح ________________________

٢٤- الكليات الأساسية للشريعة الإسلامية.

د. أحمد الريسوني ________________________

٢٥- المرتكزات البيانية في فهم النصوص الشرعية.

د. نجم الدين قادر كريم الزنكي ________________________

٢٦- معالم منهجية في تأصيل مفهوم الأدب الإسلامي.

د. حسن الأمراني ________________________

د. محمد إقبال عروي ________________________

٢٧- إمام الحكمة (رواية).

الروائي/ عبد الباقي يوسف ________________________

٢٨- بناء اقتصاديات الأسرة على قيم الاقتصاد الإسلامي.

________________ أ.د. عبد الحميد محمود البعلي

٢٩- إنما أنت... بلسم (ديوان شعر).

________________ الشاعر محمود مفلح

٣٠- نظرية العقد في الشريعة الإسلامية.

________________ د. محمد الحبيب التجكاني

٣١- محمد ﷺ ملهم الشعراء

________________ أ. طلال العامر

٣٢- نحو تربية مالية أسرية راشدة.

________________ د. أشرف محمد دوابه

٣٣- جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم .

________________ د. حكمت صالح

٣٤- الفكر المقاصدي وتطبيقاته في السياسة الشرعية.

________________ د. عبد الرحمن العضراوي

٣٥- السنابل... (ديوان شعر).

________________ أ. محيي الدين عطية

٣٦- نظرات في أصول الفقه.

________________ د. أحمد محمد كنعان

٣٧- القراءات المفسرة ودورها في توجيه معاني الآيات القرآنية.

———————————— د. عبد الهادي دحاني

٣٨- شعر أبي طالب في نصرة النبي ﷺ.

———————————— د. محمد عبد الحميد سالم

٣٩- أثر اللغة في الاستنباطات الشرعية.

———————————— د. حمدي بخيت عمران

٤٠- رؤية نقدية في أزمة الأموال غير الحقيقية.

———————————— أ.د. موسى العرباني

———————————— د.ناصر يوسف

٤١- مرافىء اليقين (ديوان شعر).

———————————— الشاعر يس الفيل

٤٢- مسائل في علوم القرآن.

———————————— د. عبد الغفور مصطفى جعفر

٤٣- التأصيل الشرعي للتعامل مع غير المسلمين.

———————————— د. مصطفى بن حمزة

٤٤- في مدارج الحكة (ديوان شعر).

———————————— الشاعر وحيد الدهشان

٤٥- أحاديث فضائل سور القرآن: دراسة نقدية حديثية.

د. فاطمة خديد ________________________

٤٦- في ميــزان الإسـلام.

د. عبد الحليم عويس ________________________

٤٧- النظر المصلحي عند الأصوليين.

د. مصطفى قرطاح ________________________

٤٨- دراسات في الأدب الإسلامي.

د. جابر قميحة ________________________

٤٩- القيمُ الروحيّة في الإسلام.

د. محمّد حلمي عبد الوهّاب ________________________

٥٠- تـلاميـذ النبـوة.

الشاعر عبد الرحمن العشماوي ________________________

٥١- أسماء السور ودورها في صناعة النهضة الجامعة.

د / فــؤاد البنــا ________________________

٥٢- الأسرة بين العدل والفضل.

د. فريد شكري ________________________

٥٣- هي القدس... (ديوان شعر).

الشاعرة: نبيلة الخطيب ________________________

٥٤- مسار العمارة وآفاق التجديد.

م. فالح بن حسن المطيري ________________________

٥٥- رسالة في الوعظ والإرشاد وطرقهما.

الشيخ محمد عبد العظيم الزُّرْقاني

٥٦- مقاصد الأحكام الفقهية.

د. وصفي عاشور أبو زيد

٥٧- الوسطية في منهج الأدب الإسلامي.

د. وليد إبراهيم القصاب

نهـر متعـدد.. متجـدد

هـذا الكتـاب

...إنّ الأدب الإسلاميّ هو أدب الوسطية والاعتدال، أدب البعد عن التطرّف والغلو.. وهـو مـا قـام هـذا البحث لـيبرزه ويرسم ملامحه. فهي وسطية مستمدّة من وسطية الدين الذي ينتسب إليه. وهذه الوسطية الأدبية تجتنب ما وقعت فيه المناهج الأدبية والنقدية الغربية من إفراط وتفريط.

...تجتنب الوسطية الأدبية الإسلامية ما عرفته المذاهب الغربية من صراعات مصطنعة بين: العقل والعاطفة، والعقل والخيال، والواقع والمثال، والشكل والمضمون، والجمالية والالتزام، والقديم والحديث، والداخل والخارج، وغير ذلك من ثنائيات قُدّمت ضدّية متعارضة تعارضا حادّا.



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية
www.islam.gov.kw/thaqafa